CARLOS PASCUAL

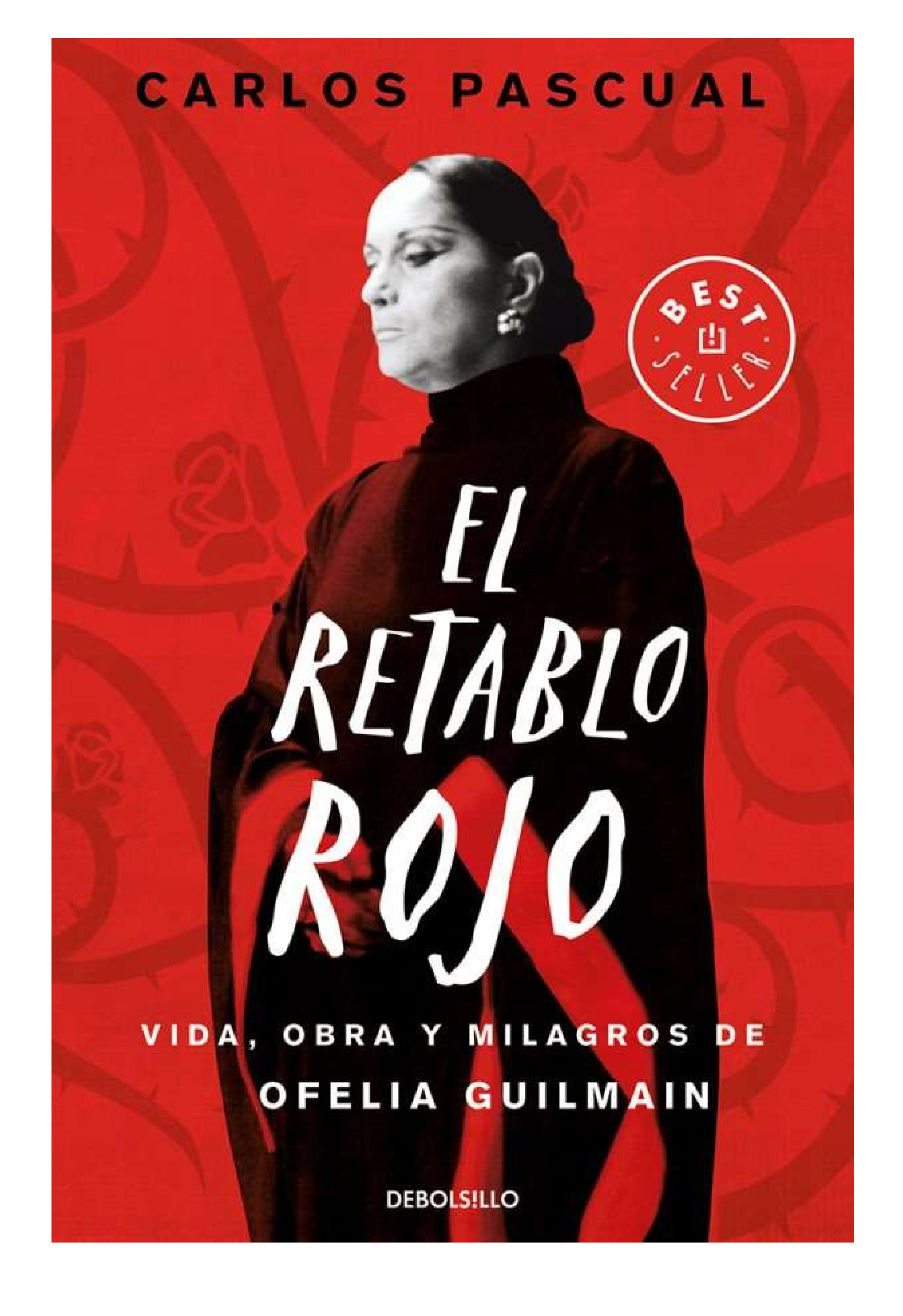




EL RETABLO ROJO

VIDA, OBRA Y MILAGROS DE
OFELIA GUILMAIN

DEBOLS!LLO



Para Lucía, Juan, Esther y Mona

Cantará su canción y se irá.

Mañana, de madrugada, se irá.

Cuando os despertéis vosotros, ya con el sol en el

cielo, no encontraréis más que el recuerdo

encendido de su voz.

Pero esta noche será vuestro huésped.

Abridle la puerta,

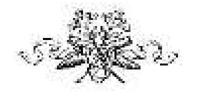
los brazos,

los oídos

y el corazón de par en par.

Porque es vuestra canción la que vais a escuchar.

LEÓN FELIPE



PRÓLOGO:

LA SEDUCCIÓN DE OFELIA

¿Cuál fue el conjuro de Ofelia Guilmain? ¿Cuál fue el poder de seducción de esta actriz que, después de casi setenta años de trabajo escénico, permaneció siempre en el llamado

“favor” del público? Muchos jóvenes no la vieron jamás en el escenario y sin embargo, cuando se les pide que den el nombre de quien, según su criterio, deba de considerarse como la “actriz más importante de México”, la respuesta surge directa y sin el menor asomo de duda: Ofelia Guilmain.

A veces pienso que la Guilmain es omnipresente y su imagen está ya incrustada en el inconsciente colectivo.

Y es que Ofelia pudo transitar sin peligro entre la delgada línea que separa lo “culto”

de lo “comercial”, lo sacro de lo profano, sin temer por su prestigio. Nadie la acusó de traicionar a su arte, de olvidarse de sus principios o de prostituir su carrera. Esos elaborados argumentos nunca la alcanzaron. Al contrario, la reafirmaban como actriz, tal y como ocurrió en su debut en el popular Teatro Blanquita, en el que se estrenó como

“bataclanera”, como decía entre risas. Puede que algunos puristas hayan fruncido el ceño ante esto, pero una mujer del público la esperó a la salida del teatro con un ramo de flores y, al saludarla, le dijo conmovida: “Señora, gracias por acercarse a nosotros, gracias por bajar a vernos…”. Ofelia se quedó sin palabras, pues a ella nunca le pasó por la mente la idea de que estuviese “bajando” a ningún lado. Por el contrario, se sentía profundamente orgullosa de haber sido invitada a trabajar en el Teatro Blanquita.

Pero el papel que Ofelia jugó en nuestro teatro —y en nuestra vida cultural—

requiere de un análisis más profundo.

Ofelia Guilmain representa la transición de la “vieja escuela” a la modernidad en nuestro teatro y estuvo, como se dice, en el lugar correcto y en el momento preciso.

Ofelia fue parte importante en este cambio y lo fue, precisamente, porque trabajó en las obras moralizantes y decimonónicas que producían la Hermanitas Blanch y don Fernando Soler, y al mismo tiempo pugnó por dar a conocer nuevos autores, nuevas propuestas y nuevos directores. Si en Fernando de Rojas y en Lope de Vega encontró su formación, luchó por estrenar en México a Camus, a Genet y a Gressieker, mientras que Salvador Novo y Hugo Argüelles escribieron obras especialmente para ella. Fue la

Guilmain quien apoyó sin reservas a los entonces jóvenes directores Juan José Gurrola, José Solé y Julio Castillo, por mencionar tres nombres que hablan por sí mismos.

Por todo lo anterior, Ofelia trajo consigo una pesada carga a cuestas: la de ser puente y transición, generar el cambio aquilatando el pasado. Eso es lo que fascina de la Guilmain. A través de ella, de su cuerpo, de su recia personalidad, de su majestuosidad en el escenario, hablaban las antiguas reinas: Virginia Fábregas, María Tereza Montoya, Margarita Xirgu… Ofelia las conoce, las aprehende y las reinventa; Ofelia las recrea y, al hacerlo, se proyecta a sí misma hacia el futuro y

con un instinto prodigioso, con una conciencia innata, trae a la modernidad la sapiencia del pasado. “Conocer el pasado para recrear el futuro”, le gustaba decir.

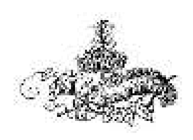
Ofelia me recuerda, en el teatro mexicano, a María Callas y lo que ésta hizo en la ópera. La Callas era la gran heredera de la escuela “belcantista” de la Malibrán y Nellie Melba, pero no le gustaba lo que veía en el escenario. Y buscó entonces sangre nueva, importó para la ópera a directores que venían del teatro y del cine, transformando para siempre la escena operística… sin perder la sabiduría del pasado. Conjuntó lo mejor de dos tiempos y logró la evolución del género.

La Guilmain y la Callas, Ofelia y María, en sus terrenos, en sus tiempos y circunstancias, no hicieron estallar nada, no fueron iconoclastas, no fueron incendiarias, no pretendieron generar ningún cisma o ruptura, ni crear una nueva corriente ni escuela. No lo hicieron así y sin embargo generaron el cambio y dieron pie a la evolución. Y en el arte, no nos olvidemos, la evolución suele ser más fructífera que la revolución.

La historia del teatro es una larga cadena formada por muchos eslabones, unos sólidos, otros geniales, otros débiles, unos más importantes que otros, pero todos unidos entre sí.

Hoy estamos formando parte de un eslabón más. Cómo es este eslabón y qué aportará a la cadena es imposible saberlo aún. Pero lo que sí es claro es que si en este país hay todavía actores, productores, directores y público para el teatro, si hay quien escriba un texto, una crónica o participe en un concurso de dramaturgia; si hay instituciones, becas y apoyos para el quehacer escénico y el arte en general, es porque en esta larguísima cadena que conforma la historia del teatro en México, hay un eslabón que nos precede, extraordinario, sólido y magnífico llamado Ofelia Guilmain.

CARLOS PASCUAL



RECUENTO DE LOS AÑOS… Y LOS DAÑOS

Tengo ochenta años, como el rey Lear; tengo la edad de Celestina y soy aún mayor que Hécuba cuando lloró la pérdida de Troya. Mis manos fueron firmes como las de Madre Coraje, incluso bellas e industriosas como las de Mariana Pineda, sin importar que ahora se asemejen más a las de Isabel Tudor, la reina virgen y eterna.

Tengo ochenta años, como cuando Edipo llegó a Colono para encontrar la muerte, sólo que a diferencia de Edipo, Lear o la Madre Celestina, a mi vejez no ha llegado la locura, ni la muerte, ni la tragedia. No. A mi vejez lo único que ha llegado es más vejez, cansancio y falta de memoria, lo cual, aunque resulte paradójico, me lleva siempre a recordar. Sí, porque los viejos no nos acordamos de la cita de hoy, del nombre que nos acaban de decir y ni siquiera de lo que hemos desayunado. Los viejos no tenemos tiempo para perderlo en nimiedades. Son los recuerdos de los años, de los muchos años pasados los que se nos vienen encima como marejadas, como repentinas tormentas de verano que inundan nuestro cerebro y nuestra memoria con palabras dichas hace cuarenta o setenta años, con imágenes de rostros, lugares y colores ya desaparecidos y deslavados hace mucho tiempo. Son los recuerdos del pasado los que están más frescos y son más vívidos para nosotros, inclusive, por momentos, que la misma realidad cotidiana que nos rodea. “¿Ya les he contado lo de…? Sí, sí, ya lo has contado…”, es el diálogo que se repite con frecuencia. Qué claro me resulta ahora aquello que dice:

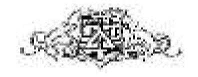
“Recordar es vivir”. Si repito las cosas no es por fastidiar, es simplemente que quiero seguir viva. Y como viva estoy y viva quiero seguir, me he puesto a recordar, a recordar mi propia historia, que es la historia de todos; porque la historia del mundo se puede contener en una sola vida y ahora quiero contar la historia de mi vida, que es la historia del mundo.

“Los ochenta años son un buen momento”, me he dicho para darme

ánimos. Un buen momento para acomodar las cosas, para sacar demonios y para cobijar ángeles.

Así que ésta es mi historia. Éste fue y éste es mi mundo. Se los ofrezco para seguir viviendo en él, junto a ustedes, porque si de algo estoy segura es de que la vida que no se vive, no vale la pena vivirla.

Ah, y por cierto, me acabo de acordar. No tengo ochenta años. Acabo de cumplir ochenta y tres… ¡Esta memoria, dios mío!



EL PUENTE DE PIEDRA

Pareciera que fue ayer, qué extraño. Recuerdo un camión corriendo a toda velocidad por un camino de terracería. Huyendo. Iba lleno de gente. Recuerdo que todos teníamos miedo —yo iba en ese camión—, pues recuerdo también que algunos morteros, lanzados por las tanquetas *Panzer* de los nacionalistas, intentaban hacernos volar en mil pedazos. Era la huida final. El año, 1939. El lugar, Figueras, en el norte de España. Sí…

ahora lo veo con más claridad. Por orden del Ministerio de Instrucción Pública, algunos miembros de las compañías del Teatro de Guerrillas, junto con otros tantos milicianos heridos y no pocos civiles, estábamos siendo evacuados ante la ofensiva de los franquistas. Nuestro propósito era cruzar el milenario puente de piedra romano que nos pondría al alcance de la cordillera de los Pirineos, el paso hacia Francia. Y ahora que recuerdo, en realidad el objetivo de la artillería rebelde no era el camión en sí, sino el puente de piedra. Por eso los proyectiles se adelantaban a nuestro paso, minando nuestro camino. El puente era lo que había que destruir, pues su destrucción significaba también la destrucción de la esperanza, de la salvación, de la libertad.

En el estrépito de nuestra carrera veíamos caer, quedando en el camino, a decenas de mujeres, niños y ancianos que no contaban con la bendición de un transporte. Todos en el interior del camión ahogábamos el pánico entre llantos entrecortados. Pepito Cibrián, mi amigo adorado, me tomó las manos y me dijo: “Recemos, Ofelia”. Yo de momento no supe qué hacer, pues tenía mucho tiempo de no rezar, que muy poca gracia me hacía todo lo que tuviera que ver con la Iglesia; además yo era una adolescente, y cuando se es adolescente se es un radical, ¡casi un fundamentalista…! Pero en esos momentos la muerte me rozaba tan cerca que casi podía sentir el vaho congelado de su aliento en mi rostro, y comencé a rezar junto con Pepito un Ave María. A mitad de la oración, Pepito me dijo llorando: “Cuando todo esto acabe yo te voy a hacer actriz, Ofelia”. Yo lo miré sin comprender, pues ya nada entendía en esos momentos. Le tomé la cabeza y lo recargué en mi regazo: “Sí, Pepito, sí… lo que tú quieras… cuando todo esto se acabe…”.

¿Cómo alcanzamos el puente? No lo recuerdo. ¿Cómo nos libramos de los morteros?

Tampoco lo recuerdo. ¿Cuánto tardamos en llegar al puente? ¿Cinco

minutos? ¿Diez segundos? ¿Una eternidad? No lo sé. Lo único que recuerdo es que escuchamos una terrible explosión que parecía surgir de la parte trasera de nuestro camión. Recuerdo que una llamarada estalló y la tierra se hundió a nuestras espaldas, amenazando con tragarnos. Después de eso no recuerdo más que el silencio. Nadie hablaba, como si

ninguno de nosotros tuviese la certeza de estar vivos o muertos. Y recuerdo que alguien gritó de pronto: "¡Cruzamos el puente! ¡Cruzamos el puente!". Poco a poco fuimos reaccionando. Nos bajamos del camión mutilado y ahí, a unos cuantos metros detrás de nosotros, un puente romano, totalmente destrozado, lloraba a sus piedras perdidas en un río de lágrimas…

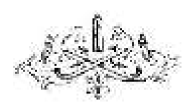
Qué extraño… Lo recuerdo como si hubiese ocurrido ayer…

Qué manera tan rara de empezar esta historia, ¿verdad? Pero no he podido evitarlo.

Ahora que me impuse el ejercicio de la memoria, esto ha sido lo primero que he podido recordar. Aunque, en realidad, no es tan extraño como parece. Por lo general uno empieza a contar la historia propia desde el nacimiento… y esto fue para mí como un renacimiento, un reencuentro con la vida. Y es que yo he tenido que renacer muchas veces y, queriéndolo o no, he renovado en diferentes ocasiones mis votos de fidelidad con la vida. Una de las primeras veces fue en esa mañana helada en Cataluña. A mis espaldas se encontraba la inmensidad española, ahora perdida, diciéndome adiós, detrás de un puente de piedra destruido. Al frente, el gran macizo congelado de los Pirineos.

Ahí renové mis votos por primera vez. Y es que siempre se puede elegir y yo tenía dos opciones: quedarme ahí, en el paso fronterizo y esperar a que otros decidieran mi suerte, o bien, comenzar a caminar hacia el futuro, buscando yo misma mi destino, apostando por mi propia vida, escalando los montes, quemándome los pies con la nieve, reventándome por dentro. Decidí caminar, porque caminar es continuar y continuar es vivir. En ese momento no lo sabía, pues yo tenía diecisiete años solamente, pero esa no sería la última vez que tendría que escalar montañas, no serían estos los últimos Pirineos nevados que tendría que atravesar; porque mi vida entera, así como la vida de todos nosotros, está llena de cordilleras congeladas, de riscos, de peñascos, de acantilados… y de puentes romanos que se quedan destruidos detrás de nosotros. Pero la vida, la Vida… nunca está atrás, siempre nos espera, nos reta, nos llama y nos exige encontrarla de

frente. De frente. A la Vida, siempre de frente.



EMPEZAR POR EL PRINCIPIO

Y bueno, ya he empezado y como seguramente les quedará claro, no les puedo asegurar que mi historia tenga una secuencia lógica y lineal, pues, a lo largo de ochenta años, los recuerdos se desgajan y a veces, como retazos de distintas telas que se encuentran repentinamente en el cuarto de costura, hay que hilvanarlos unos con otros según le resulte más o menos grato a la vista. Aunque eso sí, haciendo un esfuerzo por acomodar en orden los retazos encontrados, hay por lo menos uno que sigue siendo para mí tan claro y puntual como el día: Madrid.

Sí, ya se ha contado muchas veces: soy madrileña. ¿Y se puede ser más madrileña que una niña nacida en la calle de la Paloma, en el muy castizo barrio de Chamberí?

Entre verbenas y saraos no queda más remedio que ser muy madrileña, digo yo.

Sin embargo, el encanto de Madrid no duró mucho en mi vida, pues siendo casi una niña me despedí de él para no volver jamás. Mis recuerdos entonces no son los de un adulto que pueda hablar de las temporadas del teatro Apolo, por ejemplo, o de los cafetines de la Gran Vía o de todas aquellas imágenes, casi diría que folclóricas, que han quedado plasmadas en las obras de Arniches, Jardiel Poncela o en las zarzuelas de un Chapí, un Chueca o un Valverde.

Mi visión de Madrid pasaba por el tamiz de las faldas de mi madre, quien era maestra.

Mi Madrid iba del barrio de Chamberí al de Salamanca, en donde mi madre había instalado un colegio para “niñas bien”, el Santa Clotilde, en la calle de la Gazca, y de ahí a la academia de ballet de María Esparza y a algún otro sitio no muy lejano.

Pero de lo que sí estoy segura es que Madrid era una ciudad pequeña, casi provinciana. En realidad, España entera, en la década de los veinte del siglo pasado, era provinciana. Ya el malicioso Victor Hugo había escrito, años atrás, aquello de que

“Europa comienza en los Pirineos”. Quisiera contradecirlo pero no puedo. En primer lugar porque es Victor Hugo y no voy a cometer tal desatino, y en segundo lugar, porque tenía razón.

España no despertaba todavía, o no quería despertar a la realidad de una desastrosa guerra con los Estados Unidos, de la pérdida de las últimas colonias americanas —

apenas poco más de veinte años antes de mi nacimiento— y sobre todo de la lánguida presencia de Alfonso XIII quien pronto dejaría hacer y deshacer al dictador Primo de Rivera, dando a la monarquía española la más completa imagen de una corte de opereta.

Y sí, ahora la llamo *de opereta*, pero cuando yo era niña y mi abuelo materno, don Ernesto Guilmain, era coronel del Estado Mayor de Su Majestad, Alfonso XIII, su corte relumbraba en mi imaginación febrilmente infantil con visos dorados y reflejos iridiscentes de joyas maravillosas. “¿Dónde está el abuelo?”, preguntaba a mi madre, saboreando de antemano la respuesta: “Comiendo con el rey”. ¡Entonces yo podía ser una princesa! Si mi abuelo comía a diario en Palacio, ¿por qué no iba yo a disfrutar de mi gloria, tan grande y extensa como mi vida de cinco años apenas?

Y es que, en realidad, mi vida era la de una pequeña princesa. Yo era la Nena para todos: para mi madre, mi abuela María y mis hermanos mayores Pedro y Esther. Me parece importante señalar que yo era la menor de tres hermanos, para poder decir lo mismo que la Celestina: “De seis hijos que parió mi madre yo he sido la menor… con lo que veréis entonces que no soy tan vieja”. Esther era la mayor y le seguía Pedro. Ambos eran estudiantes, eran jóvenes y felices. Me querían y me cuidaban como a la niña que era. Mis recuerdos de ellos son tan puros que al enfrentarme al recuerdo del trágico destino que los aguardaba se me empaña el alma. Pero la tristeza aguardaría algunos años aún para extender su oscuro manto.

Mi abuela María, quien por cierto era de apellido Guerrero y por lo mismo se llamaba igual que la eximia actriz madrileña María Guerrero, era una mujer alta y distinguida de un cabello largo y sedoso, infinitamente negro. Era mi ángel protector, o dicho en buen castizo, mi alcahueta, pues ocultaba todas mis diabluras: “¿Quién? ¿La Nena?”, preguntaba mientras que yo me agazapaba a cubierto detrás de ella. “¡No! ¡La Nena no ha sido! ¡El cielo sabrá quién rompió ese jarrón!”, y así la abuela María se erigía en una fortaleza infranqueable para el castigo materno. Pobre de la Yaya, que así la llamábamos. Hacía muchos años que don Ernesto, el coronel del rey, la había abandonado. Pero ella seguía enamorada de su coronel. Nunca dejó de amarlo. Todos los meses, cuando llegaba a la casa un sobre con dinero —que mi abuelo le enviaba para aliviar sus propias culpas—, la Yaya me lo mostraba y me decía llena de emoción:

"¡Mira, Nena, esto es de tu abuelo! ¡Ha estado en sus manos!", y besaba el sobre y lo apretaba contra su pecho, mojándolo con sus lágrimas. Mi madre, es natural, se enojaba con ella y la regañaba diciéndole "que tuviera dignidad, por dios", pero mi abuela, doña María Guerrero, entornaba sus ojos color azabache, llevaba sus manos de

porcelana al regazo y decía, como sólo podría decirlo una señorita educada en las postrimerías del siglo XIX: "El amor es el amor".

La Yaya era hija de un magistrado de justicia. Mi bisabuelo educó a su hija María dentro de los estrictos cánones de la moral y la decencia decimonónicas, pero él mismo debió de ser un hombre hasta cierto punto liberal, pues era muy conocida su afición a jugar rayuela con los cocheros que se reunían en la esquina de su residencia. Una vez liberados los caballos del coche, el bisabuelo se pasaba horas enteras departiendo con su propio chofer y con los amigos de éste.

Dicen que mi bisabuela tan sólo suspiraba y levantaba los hombros diciendo de su marido, el magistrado de justicia: "Mi marido, en el fondo, no es más que un cochero".

Y ya que he hablado un poco de mi abuelo y de mi bisabuelo, tendré que hacerlo de mi padre, Pedro Puerta. Mi padre fue una figura ausente, pues muy pronto abandonó nuestra casa. Los hombres de mi familia siempre se han ido. Mi padre se fue un día, como mi abuelo don Ernesto se había ido de casa de mi abuela. Se fue, como después se me iría mi hermano Pedro, y como se alejaría también el padre de mis hijos.

¡Ay, pero ya empiezo a confundir los recuerdos! Les hablaba yo de mi padre, "un golfo guapísimo", como lo llamaba mi mamá. ¡Era tan celoso! Algunas ocasiones hacía algo tan irracional como divertido: muy serio, se despedía de mi madre: "¡Me voy, Aurorica!", y daba un portazo sólo para entrar de inmediato a la casa con todo sigilo.

Entonces subía a hurtadillas las escaleras y se escondía en el ático y ahí se quedaba horas enteras espiando a mi madre, a través de una pequeña ventana… ¡para ver si le era infiel! Al cabo de las horas —y como mi madre no daba ninguna muestra de infidelidad—, bajaba lloroso y compungido: "¡Perdóname, Aurorica! ¡Perdóname! ¡Soy un malvado!", y le besaba las manos arrepentido. Pero la infidelidad no estaba en el corazón de mi madre y fue él, en cambio, quien buscó por otros lares y en el camino se extravió para siempre. Nunca más lo volvimos a ver. Yo era muy pequeña y al vivir rodeada por el amor de

mi madre, mis hermanos y mi Yaya, no extrañé su presencia. Mi madre nunca más volvió a mencionarlo, como si no hubiese existido jamás.

Hay quien me pregunta si la razón por la que no utilicé el apellido Puerta en mi carrera, y en cambio sí, tomé el Guilmain materno, tiene que ver con este abandono de mi padre, pero yo siempre contesto con una nueva pregunta: “¿Usted se imagina una marquesina que anuncie a una señora Puerta?”. Y es que, en realidad, la única razón que existe es que mi familia ha sido de mujeres, de mujeres solas y fortalecidas en la soledad. Cuando, años después, a punto de abordar el barco que me traería a México,

un oficial me preguntó mi apellido, yo no dudé ni un segundo en decir “Guilmain”. En homenaje a mi abuela, la Yaya, y en homenaje eterno a mi madre, Aurora Guilmain.

Yo sé muy bien que todos los hijos vemos a nuestra madre como la mujer más hermosa del mundo y esto lo respeto, ¡pero ustedes tienen que creerme cuando les digo que mi madre era realmente la mujer más hermosa del mundo! Castiza, elegante, culta y simpatiquísima, mi madre completaba la traza con una piel de alabastro y unos ojos que era una maravilla mirarlos. El color de sus ojos, azul de cielo, azul de mar en calma, cambiaba según la luz y la hora del día. Si el cielo era claro, sus ojos brillaban ambarinos; si era de noche, azul profundo; si había lluvia, color gris perla… Sí, sí, ya sé que tal vez no me crean, pero cuando yo miraba a mi madre a los ojos, veía en ellos el principio del mundo y el fin de toda incertidumbre; en los ojos de mi madre nacía la esperanza; la tristeza encontraba refugio y el consuelo convidaba al descanso.

Doña Aurora era maestra, como creo que ya les he dicho, pero no sólo era una maestra que atendía a sus estudiantes en las aulas, no. Mi madre era una intelectual de grandes luces. Por ella, y con ella, conocí las letras y la poesía y el teatro y, lo que era más importante, por ella conocí el mundo intelectual que animó posteriormente la vida de la República española. Como miembro que era del Ateneo de Madrid, asistía regularmente a las reuniones y conferencias con grandes e importantes poetas y pensadores: Antonio Machado, Jesús Hernández, Manuel Altolaguirre, Pedro Garfias, Joaquín Xirau, José Moreno Villa; los “viejos” Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja y mi amado León Felipe, entre muchos más. León Felipe, por cierto, no me quería, pues yo me dedicaba a hacer trenecitos con las sillas de la sala principal y él me amenazaba:

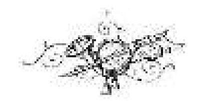
“¡Niña! ¡Que si no te comportas te doy con el bastón!”, y es que León usó bastón desde joven, o mejor dicho, León fue viejo desde jovencito.

Mi madre era dueña del colegio Santa Clotilde, al que asistían todas las niñas hijas de familia del barrio de Gazca. Se llamaba Santa Clotilde en honor a una tía Clotilde que tenía mi madre y porque, según decía, “era un nombre muy eufónico”. A mí siempre me pareció horroroso pero, como quiera que sea, ésa fue mi primer escuela. Gran error el de mi madre. ¡Y cómo no, si mi madre era mi madre y no la señora directora ni la señora profesora! Además yo era muy bestia, es decir, que yo era un chicazo; vamos, no tenía nada que ver con las señoritingas aquellas y a mí del colegio no me importaba nada que no fuese la historia y la literatura. La historia era para mí, al igual que para Calderón, “el gran teatro del mundo”. Nunca me llamaron las ciencias ni los números

—y no me enorgullezco de ello—, así que yo era un constante dolor de cabeza para mi mamá, quien encontró una solución: un amigo suyo, maestro también, tenía un colegio

de varones y, sí, fui enviada ahí… ¡y era la más feliz! Recuerdo que mis compañeros entrelazaban sus brazos al pie de las escaleras y me gritaban: “¡Lánzate, Ofelia!”, y yo tomaba vuelo haciendo carrerilla y caía encima de mis amigos… ¡Una salvaje! Desde entonces, y para siempre, mis mejores amigos han sido hombres y fue ahí en donde transcurrieron los días más felices de mi niñez.

Y miren ustedes si el destino existe o no, miren si la vida de cada uno de nosotros no está ya toda escrita —lo que pasa es que si supiéramos leer los signos que nos presenta, la vida no sería vida, pero todo está escrito, no tiene remedio…—, el colegio aquel de varones en el que me eduqué llevaba por nombre Instituto México. Ahí aprendí las primeras nociones de un país que, a mis ocho o nueve años, estaba tan lejano de mi vida como lo estaría años después aquel Madrid que, a fuerza de estar tanto tiempo en reposo, se iba a despertar con un estrépito de voces, sacudiéndose la modorra, bostezando su hartazgo, soliviantando al mundo con un clamor de metrallas, gritos y fragmentos desperdigados de vidas estalladas.



SER DEL TEATRO

“¡Yo quiero ser del teatro!”, le anuncié tajantemente a mi madre. Doña Aurora me miró horrorizada. Y no es que le horrorizara el arte teatral, no, pero seguramente mi madre me vería entonces como una firme candidata a ser una descarriada, con lo atrabancada que era yo y con lo que a mí me gustaba andar de juerga con mis amigos.

Mi madre lo consultó con mi abuela, conociendo de antemano la respuesta: “No”.

Mi propia madre había querido también, cuando de muy jovencita, “ser del teatro”, pero, por supuesto, el coronel del rey se lo había negado terminantemente. El consejo de mi abuela María pretendió encontrar un justo medio: “Pon a la Nena en clases de ballet”. Y es que el ballet siempre ha sido una buena salida para las familias de bien, pues se le permite a la niña dar rienda suelta a sus inclinaciones artísticas, pero siempre dentro de las normas elegantes y femeninas del tutú y las zapatillas y además en convivencia exclusiva con otras niñas. “¡Sí! ¡Que estudie ballet! ¡Será lo mejor!”.

La gran María Esparza había sido *prima ballerina* del Teatro Real de Madrid y se había establecido, ya retirada, con una academia de danza que gozaba de todo el prestigio posible. Ahí inicié mis estudios. Y comencé a asistir a las funciones de ballet.

El espectro de la rosa, el famoso ballet de Fokine con música de Weber, se había estrenado pocos años antes en la compañía de Diaghileff, con la interpretación del “dios de la danza” Nijinsky. ¿Vi *El espectro de la rosa* con Nijinsky y Karsavina en alguna gira por Madrid? La presunción me llevaría a decir que sí, pero como la memoria no me ofrece esos datos, prefiero guiarme con prudencia. El hecho es que *El espectro de la rosa* se me grabó en la mente para siempre. Aquel legendario *grand jetée* del bailarín a través de la ventana me dejó sin aliento… y en peligro de muerte.

En la casa de mi infancia, el comedor se encontraba contiguo al desayunador y la pared que los dividía tenía un enorme arco de medio punto… “¡la ventana del Espectro!”, me dije emocionada. Y sí, yo fui el Espectro que cruzó el arco con un *grand jetée*… yendo a caer con estrépito de jarras y cristales, de cubiertos y porcelanas hechas añicos al otro lado del comedor.

Aunque lo único que tenía bastante lastimado era el orgullo, mi madre me hizo guardar reposo durante varios días. “Si tanto quieres bailar”, me dijo, tendrás que esperar el fin de curso de *Madame* Esparza.

Y el final del curso llegó. Mis cabellos lacios fueron trenzados y rizados en caireles, y mi cuerpo, que crecía rápidamente, fue aprisionado entre mallones y tutús, mientras que mis pobres pies fueron encarcelados en sus zapatillas de punta. Terminando la función, mi abuela María lloraba. Me abrazó y me dijo: “¡Pero, Nena! ¿Qué te han hecho?”. Mi abuela siempre estuvo convencida de que había habido una gran equivocación al momento de mi nacimiento. Ella aseguraba que yo debía haber sido hombre pero que, sin saberse nunca el porqué, había nacido mujer. Creo que ese día se confirmó en ella esa sospecha.

A pesar de la desilusión y por instancias de mi madre, no dejé de estudiar ballet, cosa que hasta el día de hoy, a mis ochenta años, le sigo agradeciendo, pues la técnica y la disciplina del ballet me enseñó a estar bien plantada en un escenario, a tener un movimiento estilizado, a proyectar emociones con el cuerpo. Siempre lo he dicho y siempre lo he recomendado: la disciplina del ballet siempre te permitirá mantener en el escenario la tonicidad y la tensión corporal que exigirá de ti cualquier personaje que interpretes.

Pero no sólo al ballet asistía yo. Comencé a ir muy seguido al teatro y ahí, inútil es decirlo, me sentía completamente feliz. Para mí la llamada “convención teatral” no existía, pues todo era real. Y que conste que digo *real*, no *mágico* ni *fantástico*… el teatro era *real*. ¡Yo quería vivir en esa *otra* realidad! Y por eso mi madre le pidió ayuda a una de sus mejores amigas, la gran actriz Carmen Collado. La Collado le explicaba a mi mamá: “No te preocupes si tu hija quiere ser del teatro… lo que pasa es que la Nena piensa que todo lo que ve es real. Déjamela un día que yo la llevo al escenario vacío y ahí le explico todo”. Mi madre me dejó en manos de Carmen Collado.

Llegamos al teatro en que estaba trabajando en ese momento, no recuerdo cuál. El escenario estaba a oscuras. Sólo la luz de trabajo iluminaba tenuemente aquella estancia inmensa y fría. “Mira, Nena”, me dijo, “aquí es donde se hace el teatro. Es un espacio vacío. Tú piensas que las casas son reales pero no, mira, toca esta pared… ¡es de cartón!

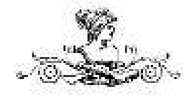
¿Ves estas flores? ¡Son de tela! ¡No huelen a nada! ¡Mira, Nena! ¿Ves esta máquina? Se llama máquina de viento… ¡Dale vuelta a la manivela! ¿Escuchas? ¡Es un viento falso!

Ahora mira hacia arriba… ¿Ves esas luces? ¡Son focos que semejan la luz del sol o la luz de la luna! ¿Te das cuenta, Nena? El fuego no es fuego, se hace con humo y con luces…

¡El teatro no es real! ¡El teatro es pura ilusión…!”.

Yo miraba muy seria todo lo que Carmen me señalaba. Entonces le pregunté: “¿Así se hace el teatro?”. “Así mismo, Nena”, me respondió Carmen a la expectativa. “Pues me gusta más por dentro”, fue lo único que atiné a decir.

Esa tarde, cuando Carmen Collado me entregó a mi madre en la entrada de la casa, le dijo con resignación: “Aurora, tu hija está perdida. Va a ser del teatro”.



MUJERES EN BELLAS ARTES… ¡A PESO!

Y fui del teatro, por supuesto. Y ya me perdonarán tanto salto en el tiempo, pero haber debutado profesionalmente en el Bellas Artes de la Ciudad de México, como lo llamábamos antes, es algo que no se puede olvidar.

Yo tendría algunos meses de haber llegado a México. Era una más de los miles de refugiados españoles que buscábamos trabajar, sobrevivir, estar activos y ser productivos en estas tierras. Yo vivía con mi madre en el departamento 2 de una vieja vecindad, en la calle de Ponciano Arriaga, número 22. En el departamento de arriba vivía don Jesús Hernández, junto con su familia. Don Jesús era el antiguo jefe de mi madre y había sido, durante la República, ministro de Instrucción Pública, lo que en México sería el secretario de Educación. Así que vivíamos con él y yo lo llamaba cariñosamente “señor Ministro”, que no era para menos. Era una ironía el llamarlo así, pero en esos tiempos era importante para todos nosotros tener un motivo para sonreír y mantener arriba el espíritu.

Por fortuna, pronto se había organizado el Comité Técnico de Ayuda a los Españoles en México, y de la Oficina de Trabajo de dicho comité ya se le había ofrecido a mi madre, en septiembre de 1939, un puesto como taquimecanógrafa. Las cosas poco a poco se arreglaban.

Yo, mientras tanto, me dedicaba a caminar por las calles del Centro, por una parte, buscando trabajo y por otra, conociendo y descubriendo la inusitada belleza de la Ciudad de los Palacios: filigrana de piedra y fachadas de tezontle —la piedra de sangre—, cabezas de serpientes incrustadas entre los muros barrocos: mestizaje arquitectónico, sincretismo de culturas que me convertía a mí misma en una nueva hija del mestizaje.

Un día iba caminando por la calle de Madero. Iba embobada, como siempre, cuando escuché detrás de mí una voz conocida: "¡Ofelia! ¡Ofelia!". ¡Era Pepito Cibrián quien me había visto! ¡Cómo nos abrazábamos y cómo nos reconocíamos acariciándonos los rostros, sin poderlo creer! Tal vez quienes nos miraban no entendían tal efusividad, pero tanto Pepito como yo veíamos a un ser muy querido que bien podía ya no estar vivo.

—¿Qué estás haciendo, Ofelia?

—Pues como me ves, buscando trabajo…

—No tienes nada más que buscar —me interrumpió—, mis padres están en México y están armando una compañía… ¡tú vas en ella! ¡Vamos para que los conozcas! ¡Yo te dije que te haría actriz!, ¿o no? —y me jaló en vilo hasta casa de sus padres.

Benito Cibrián y Pepita Meliá eran dos actores de gran prestigio en España. Su compañía itinerante viajaba lo mismo por México, que por Uruguay y la Argentina. De hecho, a mi buen Pepito le había tocado nacer en Buenos Aires, en 1918. Durante la Guerra Civil, la compañía Cibrián-Meliá se encontraba en España y ahora habían llegado también, casi de milagro, a México. Y una vez en México, pues a trabajar.

Don Benito Cibrián preparaba como enfebrecido un importante estreno en el Palacio de las Bellas Artes: la obra norteamericana *Mujeres* de Claire Booth, en la que se requería nada menos que el trabajo de ¡treinta mujeres!

—Así que tú eres la famosa Ofelia —me recibió doña Pepita Meliá—, pues me gustas para la criadita… ¡ya verás qué papel tan lindo!

—¡Le va perfecto a esta niña! —secundaba don Benito—, además, vas a aprender mucho, pues la señora la va a hacer Pepita…

—Por supuesto —dije yo.

—Y la cocinera, o mejor dicho, el cocinero, pues aquí todos los personajes aunque sean masculinos, los representan mujeres, será Consuelo Guerrero de Luna, que es la mujer más simpática que existe sobre la tierra…

Y lo era, en realidad. Doña Consuelo fue como mi hada madrina, pues el personaje de la criadita le tenía que contar al cocinero —¡doña Consuelo con bigotes!— todos los chismes de la casa, por lo que yo tenía que imitarlos a todos… ¡hasta a doña Pepita! Y

Consuelo me dejaba hacer y deshacer en escena… ¡como si mi personaje fuese más importante que el suyo! Cuando el público empezaba a reír, Consuelo me miraba y me abría muy grandes sus ojos como diciendo "¡Síguele, síguele!", y yo me explayaba con todas mis morcillas, porque siempre he sido muy morcillera, tengo que reconocerlo…

¡Cómo nos divertimos todos en esa temporada!

No era la primera vez que yo me paraba en un escenario, por supuesto, pues yo me había iniciado en el tablado de Guerrillas hacía cuatro años, en España, pero aún así lo considero mi debut profesional en un teatro verdadero —¡vaya que si no!—, con actores profesionales y, quizá lo más importante, haciendo comedia, lo cual no era poca cosa considerando mi experiencia en el Teatro de Guerrillas. Desde entonces descubrí mi *vis* cómica y nunca dejé de hacer comedia, aunque a muchos les cause extrañeza esta aseveración. La misma extrañeza que me causó a mí cuando, cuarenta y cinco años más tarde, los críticos me dieron un premio especial, porque en *Debiera haber obispas* de Rafael Solana, ¡yo hacía comedia! Pues acepté el premio con mucho gusto, como he aceptado todos los que han tenido a bien darme, pero oigan, eso de que era la primera vez que yo hacía comedia…

En el reparto de *Mujeres*, además de doña Pepita y Consuelo, trabajaban actrices tan importantes como Clementina Otero, Josefina Escobedo, Amparo Villegas, de quien podré hablar más tarde, Magda Haller y Carmen Collado, nada menos, la misma Carmen que, siendo yo una niña, me descubriría los secretos y las entrañas de los foros vacíos. Y ahora estaba aquí, en el Bellas Artes, actuando junto a ella.

La temporada duró tres meses, un triunfo para esa época y sobre todo, en un teatro con dos mil localidades.

El cartel publicitario de la obra se hizo famoso por toda la ciudad, que

lo celebraba con gran regocijo, aunque a algunas de mis respetables compañeras no les hiciera la menor gracia. El cartel decía: "¡Hoy! *Mujeres* en Bellas Artes… ¡a peso!". Y no es que vendiéramos tan barato nuestro amor, no vayan a pensar eso, sino que un peso nomás era lo que costaba la entrada al teatro. A mí me hacía una gracia infinita.

Pero, volviendo a mi debut, hubo algo muy importante que descubrí en Bellas Artes: mi voz. No sé ni dónde la tenía, pero ahí estaba. Recuerdo a don Benito Cibrián, después de la primera función, llegando hasta los camerinos, gritando como un loco:

—¿Dónde está Ofelia? ¿Dónde está esa niña?

Yo, asustada, salí de mi camerino para encontrarlo.

—Aquí estoy, don Benito…

—¿Pero tú eres tonta, Ofelia? ¿Eres idiota o qué te pasa?

—Yo soy exactamente lo que usted quiera que sea, don Benito…

—¡Pues eres tonta! ¡Y además idiota! ¿Me quieres decir quién te ha enseñado a hablar así?

—¿Así, cómo? —contesté aterrada, segura de que era yo un fraude recién descubierto.

—¡Pues así, como si nada! ¡A que se te escuche perfectamente en el tercer piso del Bellas Artes! ¿Tú sabes que se te escucha, no?

—Pues… no, no lo sé…

—¡Pues por eso eres idiota, niña! ¡Por no darte cuenta! Así que entérate de una vez por todas, Ofelia: tú hablas y se te escucha hasta la última fila… y eso, a tu edad, no cualquiera… así que ya lo sabes, a cuidar esa voz y a educarte como actriz —y se fue como había llegado: gritoneando y manoteando.

Don Benito había sido duro conmigo, pero así era él y yo estaba acostumbrada a ciertas rudezas, por lo que, a pesar de todo, me sentí feliz. Por primera vez en mi vida vislumbraba yo un camino, una posibilidad de desarrollo. Lo primero que quise hacer fue salir corriendo de ahí para contarle a mi mamá. "Tengo que decírselo a mi Mariana Pineda", me dije contenta. Sabía que mi madre se encontraba en la casa, costurando.

Después de su trabajo como taquimecanógrafa, dedicaba sus tardes a bordar ropones para bebé, tejiendo siempre, como Penélope, pues algún dinero se tenía que mandar a España para ayudar a la Yaya y a mi hermana Esther y, además, unas monedas extras para nosotras mismas, mientras que yo comenzaba a tener un trabajo regular, tampoco nos venían nada mal.

Así que me cambié presurosa y mientras lo hacía, no pude dejar de pensar en lo rápido que se sucedía mi vida, en lo intempestivos que habían sido los últimos años y me preguntaba también si así sería mi vida entera. Antes de salir del Bellas Artes, toqué sus blancos mármoles y dije en voz baja: “Sí, renuevo mis votos. Aquí estaré siempre”.

Con un dejo de nostalgia, pensando en mi larga vida de dieciocho años, me dirigí al hogar, a mi nuevo hogar, o al hogar de siempre, porque el hogar para mí era el sitio en el que mi madre estuviera.



MARIANA PINEDA VIVIÓ EN MI CASA

Fue abrupto el final de mi infancia. Mi vida no se fue decantando suavemente hacia la adolescencia y hacia la juventud. Una noche me fui a dormir siendo niña y al día siguiente me levanté siendo una mujer. Todo fue tan rápido, tan intempestivo. Y mi infancia, mi paraíso perdido, terminó, no con el inicio de la Guerra Civil, sino con la instauración de la Segunda República Española, en 1931.

No recuerdo bien todos y cada uno de los acontecimientos previos a la instauración de la República, pues yo era una niña consentida que iba a clases de ballet, pero el movimiento republicano se había ido gestando con los años, como es lógico pensar.

Ante el fracaso de la administración de Primo de Rivera —que había salido ya al exilio en el 28—, España pedía el fin de la dictadura castrense de Aznar mientras que la monarquía, encabezada por Alfonso XIII, era lo suficientemente débil como para no despertar ningún interés entre los españoles. Se avecinaba la República, pues. Era inminente y la intelectualidad entera bullía de entusiasmo ante el acontecimiento y mi madre, entre todos ellos, la primera.

Don Manuel Azaña, líder de Acción Republicana, había tenido la sensibilidad y la inteligencia suficientes para allegarse a su entorno político a las más importantes figuras de la izquierda, el socialismo, a los nacionalistas catalanes y vascos e, inclusive, a la disidencia monárquica.

Todo esto que les cuento lo he sabido después, claro está, pues en ese entonces yo sólo escuchaba las pláticas de mi madre en la casa: que si Largo Caballero, el dirigente obrero, se le ha unido a Azaña; que si el periodista Indalecio Prieto ha dicho que en las próximas elecciones quedará sepultado el régimen monárquico, que si esto y que si aquello. Las discusiones familiares eran feroces, pues la Yaya era monárquica, como es de suponerse, y cuando se enteró además de que la República quería imponer un estado laico le dio el soponcio a la pobre; pero mi madre era de izquierdas, era una mujer adelantada a su época, librepensadora, y esperaba con ansias la instauración de la ley del divorcio, por ejemplo. La pobre Yaya no entendía nada y mis hermanos mayores hablaban, discutían y hacían planes el día entero mientras que mi madre se la pasaba todo el tiempo en el Ateneo elaborando los planes que la República tenía para la cultura junto a don Francisco Hernández, quien, en su momento, sería nombrado ministro de Instrucción Pública y mi madre su secretaria particular.

Mientras tanto, allá afuera, los obreros marchaban, las protestas eran cada vez más violentas, la monarquía se derrumbaba, mi abuela, compungida, repasaba una vez más las cuentas del rosario, se convocaba a elecciones, la Iglesia se revolvía furiosa, el rey hacía sus maletas, la Yaya seguía llorando y el 14 de abril de 1931, con el triunfo electoral republicano en cuarenta y una de las cincuenta capitales de provincia, se instauraba la Segunda República Española.

Ese día la Yaya rezó: “Protégenos, Señor”.

Con mis hermanos y mi madre en pleno furor republicano y con mi abuela encerrada en su cuarto, llorando y rezando, me quedé un poco sola con mis amigos el Gos y el Pichi. El Gos era un perro lanudo, blanco, con una mota de pelo negro rodeándole el ojo izquierdo. Parecía un pirata. El Pichi era un gatito muy fifí que nos condicionaba sus arrumacos a una buena lata de sardinas y por eso el Gos era mi consentido. De más pequeña me montaba a horcajadas en su lomo y acababa siempre tirada en el suelo y llorando. ¡El pobre Gos huía de mí para que no lo tirara de los bigotes!

Una noche lo escuché rascar su plato de comida. Tenía hambre. Nadie lo escuchó más que yo y me levanté a la cocina para darle algo de

comer. Entonces me di cuenta de que la luz de la alacena, un cuarto considerablemente amplio, estaba encendida.

Extrañada, abrí la puerta y descubrí que mi madre estaba sentada, bordando. Asustada, guardó rápidamente su costura bajo el delantal. Fue un acto mecánico al saberse descubierta. Cuando me reconoció, sonrió tranquila.

—¿Qué haces aquí, mamá? —le pregunté sin entender por qué bordaba a esas horas de la noche ¡y escondida en la alacena!

—Bordo esto —me dijo sacando de entre el delantal lo que antes había escondido—.

Es la bandera de tu nueva patria —y me mostró un largo lienzo con tres franjas de colores: rojo, amarillo y morado.

El día que Manuel Azaña ondeaba triunfante la bandera republicana, ondeaba la bandera que mi madre, durante las madrugadas, había bordado a escondidas de todos.

A partir de entonces, en el Ateneo, a mi mamá la llamaban “la Mariana Pineda”, en homenaje al personaje de García Lorca.

Por eso yo, en el teatro, siempre he pedido que mi vestuario sea de color morado.

Todas mis reinas, mis heroínas, mis villanas, mis locas y mis alcahuetas, todas, han

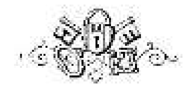
vestido de morado pues así llevo por el escenario el color de la República española y así recuerdo también que Mariana Pineda vivió en mi casa.

Mi madre no asistió a los festejos de la instauración de la República. No pudo hacerlo.

Estaba en el hospital. Dos días antes, el 12 de abril, ante el triunfo electoral, había entrado a los salones del Santa Clotilde, su colegio, gritando eufórica ante las azoradas estudiantes: “¡Niñas! ¡Podéis iros a vuestras casas! ¡Ha triunfado la República! ¡Viva España!”. Una vez que hubo dejado libres a sus alumnas, se puso un chal y salió a la calle para celebrar con la gente el gran cambio que se avecinaba. ¡Qué entusiasmo!

¡Cuánta algarabía! Todos bailaban y cantaban, todos sabían, o al

menos lo presentían, que algo importante estaba llegando. Nadie pensaba más que en el futuro. Nadie, al igual que mi madre, mi pobre madre que, en su alegría desbordada, no alcanzó a ver nunca el automóvil que daba vuelta por la esquina, no escuchó, entre la gritería, la bocina del auto, y no sintió tampoco cómo fue arrojada varios metros hacia delante pues yacía ahí, inconsciente, a mitad de la calle, ensangrentada, con tan sólo un hálito de vida, con las piernas destrozadas y la esperanza rota.



EL CORONELAZO

Terminábamos una función más de *Mujeres* en Bellas Artes. Era un domingo y una lluvia pertinaz había estado cayendo desde la mañana, tanto, que los empresarios ya se imaginaban que ese día nadie iba a ir al teatro. Por fortuna, para las tres de la tarde la llovizna había cesado y el sol brillaba intenso sin calentar, mientras que se contemplaba vanidoso en los millares de espejos que la lluvia había desperdigado por toda la ciudad.

Ese día el teatro se agotó en sus tres funciones.

Al término de las representaciones, un grupo de entusiastas admiradores esperaban a las estrellas: Pepita Meliá y Consuelo Guerrero de Luna. Yo me escabullía, protegida por la tranquilidad que otorga el anonimato, pero el portero del teatro me detuvo:

“Señorita Ofelia, ahí hay un hombre esperándola”, y agregó inquisitivo: “Un hombre importante…”. Yo me desesperé: “¿Y quién es?”. El portero espero un momento y remató con un sentido escénico envidiable: “David Alfaro Siqueiros”. El corazón me dio un vuelco. “¿David…?”, “¡El maestro Siqueiros!”, me corrigió. “No quiso entrar. Está allá afuera”. Yo quise huir por otra salida pero me fue imposible. Cuando miré hacia fuera, mis ojos se encontraron con los de Siqueiros.

A mitad de la contienda, en 1937, se llevó a cabo en Madrid, Valencia y Barcelona el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, una muestra más de la solidaridad con la que contaba la República española entre el mundo de las ideas y la cultura. Era un reconocimiento a lo mejor de España y un rechazo absoluto al “¡Muera la inteligencia!” proclamado por los generales rebeldes.

Este Congreso se unía en espíritu a las Brigadas Internacionales que se habían aliado con la República y se habían formado entre los hombres, no sólo de izquierdas de todo el mundo, sino también de todos los que luchaban contra el fascismo. Las Brigadas Internacionales dieron a la República un apoyo invaluable durante la lucha y llegaron así, desde los Estados Unidos, el Batallón Lincoln, de Italia el Garibaldi y de Polonia el Dombrowsky, entre muchos otros. Hombres que lucharon y murieron en tierra extranjera por defender los ideales de justicia y libertad que, moribundos en esos días, son universales y no conocen de banderas.

A ellos pues, como les decía, se unió el Congreso de Escritores Antifascistas, al que llegaron, desde otras partes de Europa, André Malraux, Julien Benda, Ludwig Renn y

Mikhail Koltsov; mientras que de Latinoamérica se unieron Pablo Neruda, César Vallejo, Vicente Huidobro, Alejo Carpentier y el mexicano Octavio Paz, entre muchos otros. España estaba representada por Miguel Hernández, Rafael Alberti, Rosa León, José Bergamín y otros miembros importantes del Ateneo de Madrid.

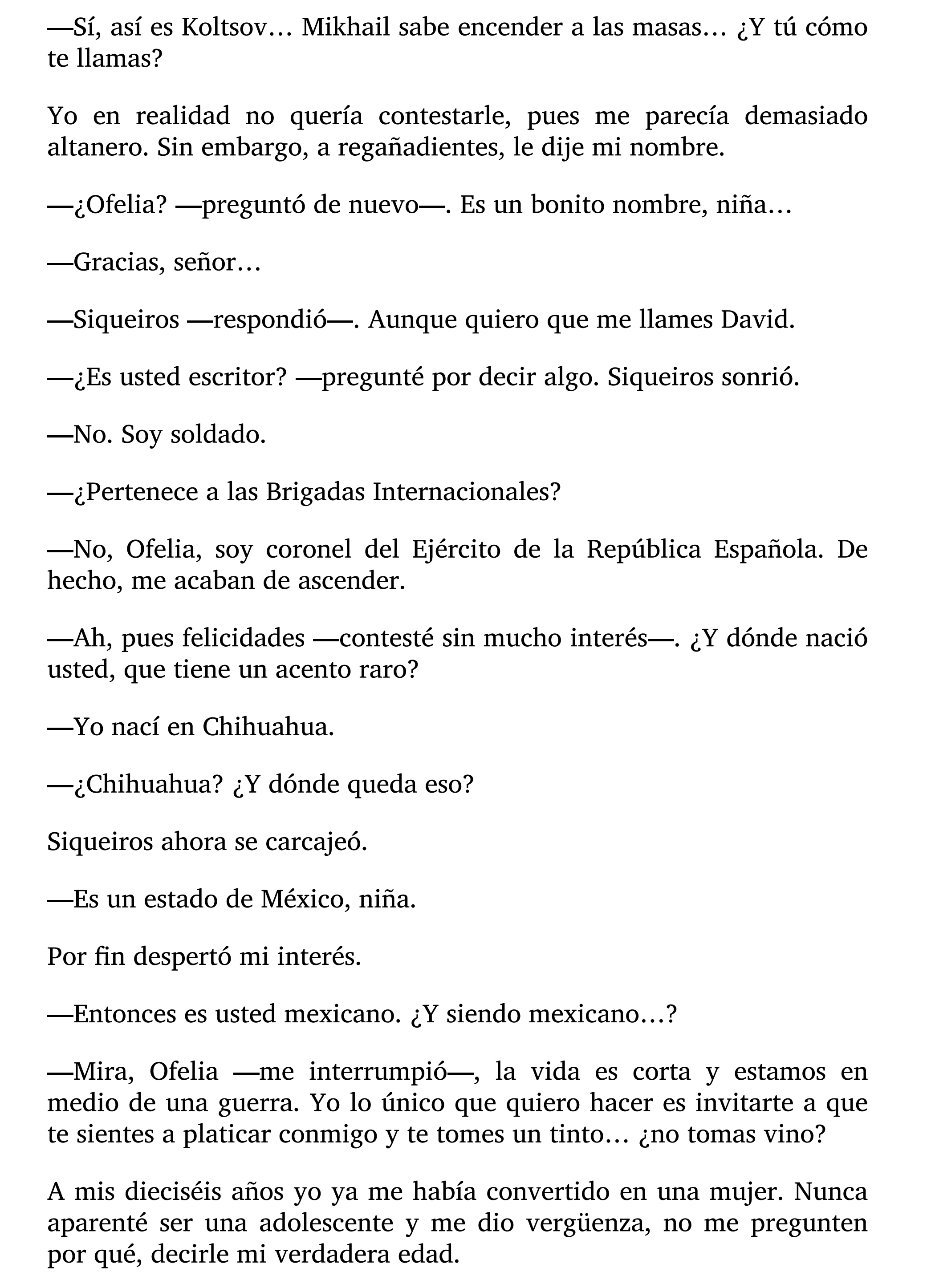
Algunas compañías del Teatro de Guerrillas fuimos las encargadas de decir muchos de los textos previamente escritos o de, sencillamente, distraer a los escritores en tertulias improvisadas al término de las labores diarias del Congreso.

Una noche fuimos invitados a cierto cafetín en el que se reunían los escritores. Yo, la verdad, es que no sabía quién era quién, pues todos se llamaban “compañero”. Sólo reconocía, naturalmente, a aquellos con los que me había familiarizado. La tertulia comenzó a calentarse. Una guitarra sonaba en el fondo y, de vez en vez, alguno de los poetas se levantaba y declamaba algún texto o lanzaba consignas libertarias que eran aplaudidas por los otros. Se nos pidió a los jóvenes actores que nos uniéramos y ahí representamos parte de nuestro “repertorio”; al terminar nosotros, un chileno, Neruda, arremetió con un nuevo poema y alguien entonó una canción triste. De pronto, un hombre con el cabello enmarañado y barba cerrada se levantó y comenzó a hablar tan apasionadamente que todo el mundo calló. Y es que no sólo era apasionado su discurso, sino además era incomprensible pues aquel hombre era ruso y nadie entendía nada.

Pero esto poco le importaba, pues de cualquier manera continuó y continuó lanzando su encendida arenga durante largos minutos. Todos lo escuchamos respetuosos y cuando por fin terminó, aplaudimos fascinados, aplaudiendo no las ideas sin comprender, sino el espíritu de aquel hombre que nos había contagiado tanto entusiasmo. Cuando la ovación se apagaba, escuché una voz que me decía: —¿Y tú por qué aplaudes… si nos has entendido nada?

Me volví hacia el impertinente y me encontré con los ojos más verdes que había yo visto en mi vida. Era un hombre de cuarenta años, aproximadamente, que me miraba burlón, con una media sonrisa dibujada en sus labios.

—Pues porque me ha emocionado… —contesté de mal modo.


—Sí, así es Koltsov… Mikhail sabe encender a las masas… ¿Y tú cómo te llamas?

Yo en realidad no quería contestarle, pues me parecía demasiado altanero. Sin embargo, a regañadientes, le dije mi nombre.

—¿Ofelia? —preguntó de nuevo—. Es un bonito nombre, niña…

—Gracias, señor…

—Siqueiros —respondió—. Aunque quiero que me llames David.

—¿Es usted escritor? —pregunté por decir algo. Siqueiros sonrió.

—No. Soy soldado.

—¿Pertenece a las Brigadas Internacionales?

—No, Ofelia, soy coronel del Ejército de la República Española. De hecho, me acaban de ascender.

—Ah, pues felicidades —contesté sin mucho interés—. ¿Y dónde nació usted, que tiene un acento raro?

—Yo nací en Chihuahua.

—¿Chihuahua? ¿Y dónde queda eso?

Siqueiros ahora se carcajeó.

—Es un estado de México, niña.

Por fin despertó mi interés.

—Entonces es usted mexicano. ¿Y siendo mexicano…?

—Mira, Ofelia —me interrumpió—, la vida es corta y estamos en medio de una guerra. Yo lo único que quiero hacer es invitarte a que te sientes a platicar conmigo y te tomes un tinto… ¿no tomas vino?

A mis dieciséis años yo ya me había convertido en una mujer. Nunca aparenté ser una adolescente y me dio vergüenza, no me pregunten por qué, decirle mi verdadera edad.

—Sí, claro… —le respondí

—¿Fumas?

El cigarrillo lo acepté con mucho gusto, pues yo aprendí a fumar desde los catorce años y fumé durante otros sesenta. Así que sin más, me senté a beber vino y a fumar cigarrillos, con aquel coronel de apellido Siqueiros.

Y con él estuve durante horas enteras y conocí su historia, sus conspiraciones contra un tirano llamado Victoriano Huerta, sus trabajos sindicalistas, su vida en España, su llegada a Barcelona en 1919, la publicación de su revista *Vida Americana* en 1921…

—¡Uy! ¡El año en que nací! —solté sin pensar y creo que lo incomodé.

Siqueiros continuó hablándome de su exilio en Estados Unidos y Sudamérica, la creación en México de la Liga Nacional contra el Fascismo y la Guerra y de nueva cuenta en España, su incorporación al ejército republicano del que era ya teniente coronel.

Según pasaban las horas, a Siqueiros lo saludaban con efusividad y con respeto todos los ahí presentes y comencé a sospechar que había sido inusitadamente modesto.

—Vas a ver, niña —me decía con una sonrisa—, cuando esta guerra se acabe, yo te voy a enseñar lo mejor de México.

—Sí, David —me reía yo más—, pero para eso tendría yo que ir hasta México…

—Bueno, pues a lo mejor un día nos visitas.

—Tal vez —le sonreí y me levanté para despedirme. Él, caballeroso, me besó la mano.

Cuando salía del cafetín aquel, mis amigas de la Compañía me dijeron emocionadas: —

Bueno, pues ahora nos vas a contar qué tanto platicaste con Siqueiros…

—Ah, ¿pero es que ustedes sí saben quién es? —pregunté atolondrada como siempre.

Mis amigas se rieron con ganas:

—¡Ay, Ofelia, por Dios!

Pasarían tres años, no más, para que volviera a encontrarme con el Coronelazo.



"EL MARFIL DE TU PERFIL RITUAL…"

—¿Te querías escapar? —me preguntó Siqueiros con su media sonrisa, a la salida de artistas.

—No, David, por Dios —y lo abracé con cariño.

David había visto el anuncio de *Mujeres* en Bellas Artes y, en alguna nota perdida en los periódicos, había descubierto mi nombre.

—Has crecido, Ofelia.

—Claro, si ya tengo dieciocho años —contesté, siempre altanera.

—Claro, claro —se burló de mí—. ¿Quieres unos churros con chocolate?

—Hombre, qué pregunta es ésa, David, ¡claro!

Fue una bendición contar con la amistad de David, como lo fue el ser su amiga hasta el día de su muerte. Amé profundamente a David, pues profundamente lo admiré. Es algo que siempre me ha pasado, es una ecuación inquebrantable: la admiración me lleva siempre al amor y me convertí, amorosamente, en su pupila, en su amiga, en su noviecita, y lo que él decía era la verdad absoluta para mí. A través de Siqueiros supe del México de 1940, sus protagonistas y sus creadores. Y supe también de los odios irracionales que pueden existir entre los genios: Siqueiros y Rivera eran el agua y el aceite. Ahora, de vieja, me río divertida al entender que la admiración que sentían David por Diego y Diego por David se disfrazó de odio. Y miren ustedes si no eran importantes el uno para el otro. David me llevaba a los lugares más representativos de la ciudad y a sitios históricos incomparables. No podía faltar el paseo por Coyoacán, por supuesto. De hecho, siempre terminábamos nuestro paseo en Coyoacán… y de hecho, siempre había que pasar frente a la casa de Diego Rivera y Frida, la inconmensurable.

—¿Sabes quién vive aquí? —me preguntaba enérgicamente.

—Sí, David, me lo has dicho muchas veces.

—¡Aquí vive Diego! —gritoneaba furioso, como retando a las paredes de la casa.

—David, ¿por qué tenemos que pasar siempre por aquí si te enoja tanto?

Siqueiros se encendía:

—¡Pues para que nunca se te olvide que aquí vive ese hijo de la chingada!

Por supuesto nunca se lo dije a David, pero esa actitud me parecía como de colegiales.

Sin embargo, a mí me resultaba divertido. Como divertido y emocionante era su afán por mostrarme "lo mejor" de México, según me lo había jurado en Madrid.

Y una noche me llevó al Teatro Lírico, allá en la calle de República de Cuba.

El lugar estaba abarrotado, había gente afuera, furiosa por no haber conseguido ya lugares.

—Pero, David, ¿qué es esto? ¿A quién vamos a ver?

—Ya te lo dije, Ofelia, al más grande artista de este país.

—Pues yo pensé que ese eras tú —le dije riendo.

—Cállate, tonta…

David llegó hasta la entrada. En los carteles publicitarios alcancé a leer algunos nombres que, entonces, no me decían nada: Toña la Negra, Pedro Vargas, las Hermanas Águila y —la gran estrella— Agustín Lara.

—Anuncie al gerente que está aquí David Alfaro Siqueiros —ordenó David.

A los tres minutos estábamos dentro de la sala, aunque de pie, escuchando una música envolvente y acariciadora. Pero entonces el maestro de ceremonias anunció pomposamente la entrada del "Ídolo de México", del "Músico poeta". ¡Aquello fue la apoteosis! Yo estaba a la expectativa, esperaba, no sé, a Clark Gable cuando menos, pero no… salió Agustín Lara. Mi decepción sólo era comparable a la inmensa extrañeza que me causaba el furor con que era recibido.

—Oye, David, pero qué hombre más feo… Será muy bueno, ¿no?

—Cállate…

Y entonces, Agustín Lara comenzó a hablar diciendo algo así como: "Estas canciones que les presento son un pedazo de mi corazón, arrancadas como se hace con una rosa cuando está en botón, antes de reventar, y se le separa del tallo, criminalmente, convirtiéndose en paloma de sangre que vuela hacia los labios de las mujeres enamoradas…", y me empecé a reír. De pronto caía en cuenta: ¡Agustín Lara debía de ser un gran comediante!

—Oye, David, sí que es simpático el tío, ¿eh?

—Que te calles…

Y entonces se sentó al piano y apenas con un hilito de voz comenzó a cantar, a ritmo de foxtrot: "Cisne que Dios pintó en cristal, dame el marfil de tu perfil ritual. Beso de luz, rubor nupcial, nítido albor, pálida flor del mar…" y lo mío ya eran carcajadas.

—¡Oye, David! ¡De veras que es graciosísimo el tío éste! ¡Bravo! ¡Bravo! —gritaba la idiota de mí.

No les puedo decir cómo me sacó de ahí Siqueiros y cómo me insultó en la calle. Me llamó insensible, estúpida, bestia, ¡de todo! Yo le decía que tenía que entenderme, que yo venía de cantar "El ejército del Ebro, rúmbala, rúmbala", y que tenía años con la tonadilla de "¡Anda, jaleo!" y que pues, francamente, aquello del "marfil de tu perfil ritual" me había parecido muy cursi, pero no había modo, David siguió gritándome hasta que se cansó. ¡Nunca lo había yo visto tan enojado!

En cambio, nunca vi más divertido a Agustín Lara cuando, años después, en un homenaje que se le hizo en el programa de Ángel Garasa, le conté la anécdota. Habían pasado más de diez años desde aquella noche, y yo, como todo el que escucha la música de Lara, había caído ya rendida de admiración a sus pies.

—¡Pero qué idiota eres, Ofelia! —me decía Agustín secándose las lágrimas—. ¡Pero si aquí la única cómica eres tú, animal! ¡Carpera!

Y fui su "carpera" para toda la vida. Y a lo largo de los años, mi amistad, mi admiración, mi devoción por ese hombre, tan divina y auténticamente cursi, fue siempre en aumento. ¡Qué deleite eran su señorío y su clase! Recuerdo que cuando estábamos frente a otras personas me pedía:

—Oye tú, carpera, cuéntales a mis amigos lo que pensaste de mí la noche que me conociste —y yo lo tenía que contar igual… ¡y Agustín siempre lloraba de la risa!

Hombres como Agustín y David ya no hay, la verdad. Agustín era un ser generoso, ocurrente, bueno. Que haya tenido ocho esposas y que las ocho lo amasen como locas no me extraña en lo más mínimo.

A principios de los años sesenta, cuando él comenzaba a estar muy enfermo, yo ya era muy conocida e iniciaba mis temporadas de tragedia griega. Entonces Agustín llamaba a la casa y preguntaba a mi madre, siempre muy cortés:

—Buenas tardes, señora. Disculpe usted, ¿se encontrará por ahí la carpera?

¡Uy, mi madre se ponía furiosa! "¿¡Cómo que la carpera!?", me gritaba, "¡Ese hombre te llama carpera!". Yo tenía que calmarla: "Mamá, es una broma", "¡Pues no me gustan las bromas de ese hombre!", "Ese hombre es un genio y puede hacer las bromas que le vengan en gana, mamá…". "¡Pues que te embrome pero que no te llame carpera!", y es que mi madre se tomaba muy en serio aquello de que yo era una "actriz trágica" y no una carpera. Tuve que pedirle a Agustín que ya no hiciera rabiar a mi mamá. Él me prometió que no me llamaría así nunca más, pero, en la siguiente ocasión que mi madre descolgó el teléfono, Agustín le dijo:

—Disculpe, señora, ¿se encontrará por ahí la mujer ésa que trabaja en las carpas?

Hombres como Agustín, repito, ya no hay.

Y a pesar de que su salud no era la mejor, lo juerguista nunca se le quitó. Agustín me enseñó las maravillosas "noches de ronda" que se podían vivir en la ciudad. Íbamos juntos con Eduardo, mi segundo marido, y la mujer de Agustín, de quien ahora no recuerdo el nombre. Pero de los nombres que sí me acuerdo son los de tantos cabarets que frecuentamos: El Patio, el Sans Souci, El Ciro's o El Waikikí…

Ya no recuerdo en cuál de estos lugares escuchamos cantar a Marlene Dietrich.

Cuando la saludamos en su camerino se dio un momento muy gracioso. Por supuesto, yo no fui más que una testigo, pues yo no era nadie en comparación a Agustín y a la Dietrich. Ellos se admiraban profundamente… pero no se entendían. Ni ella hablaba español, ni

Agustín inglés y mucho menos alemán, así que sólo se limitaron a tomarse las manos y a inclinar sus cabezas: "¡Señora!", "My dear!", "¡Señora!", "My dear!"… y se inclinaban otra vez: "¡Señora!", "My dear!", "¡Señora!", "My dear!"… y así varias veces. Fue un momento encantador.

Y después de hacer dos o tres cabarets en una noche, había que rematar la velada en casa de Agustín, quien se sentaba al piano, tocando hasta el amanecer.

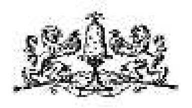
Si David, el Coronelazo, me había enseñado lo mejor de la vida cultural de México, Agustín me enseñó lo mejor de las farras que viví, en noches interminables.

Pero regresando unos años atrás y a Siqueiros, dejé de verlo un tiempo, pues al término de la temporada de *Mujeres*, los hermanos Julián y Domingo Soler formaron una compañía de gira y me llamaron para salir al interior de la República. Durante seis meses trabajé, además de con los hermanos Soler, con Carlos López Moctezuma, Julio Villarreal y Paco Jambrina, entre otros, en mi primera experiencia profesional dentro de una compañía de repertorio.

Yo hacía pequeños papeles de dama joven, de monja o de sirvienta, en unas obras que no recuerdo del todo bien y que quizá ni valga la pena recordar.

Y por cierto, aquello de "dama joven" me duró los seis meses que duró la gira, pues nunca más sería "dama joven", ni siquiera en *Electra*, en la que siempre hice a la Clitemnestra, la madre, pues con esta cara y con esta voz de carretonero que Dios me dio, a los dieciocho años ya me podían dar papeles de cuarentona, que no importaba.

Pero en fin, que pasó un largo tiempo antes de volver a ver David, como les decía, y cuando lo hice de nuevo, conocí a quien sería mi esposo y padre de mis hijos.



¡QUE VIENE EL LOBO!

Fueron muchos los meses que mi madre pasó en el hospital sufriendo intensos dolores y terapias de rehabilitación aún más dolorosas. En

silla de ruedas se integró a su nuevo trabajo como secretaria particular del ministro de Instrucción Pública. Poco a poco y a golpes de voluntad, mi madre cambió la silla de ruedas por muletas y las muletas por un bastón. Sin embargo, el accidente dejaría en ella secuelas permanentes, como una cojera menor en la pierna derecha y muchas molestias hasta el fin de sus días.

Pero el día en que fue atropellada, mi madre no sólo había perdido la salud sino también su colegio. Esa eufórica arenga de “¡Viva la República! ¡Viva España!” que lanzara a sus alumnas, todas hijas de las familias más conservadoras de Madrid, sería la causa principal de que el Santa Clotilde se quedara sin estudiantes. Hubo que cerrar, naturalmente y la economía familiar se vio mermada en demasía, así que, sin más, nos mudamos a un barrio mucho más popular, el barrio de Atocha, muy cerca de la estación de ferrocarriles.

Ya les contaba yo que mi vida había cambiado radicalmente. A los diez años de edad dejé de ser la Nena para encargarme de la recuperación de mi madre, de atender a la Yaya, siempre deprimida, y ayudar en los quehaceres de un hogar despoblado de hijos, pues Esther y Pedro, mis hermanos, estaban ocupados siempre entre sus estudios y sus trabajos.

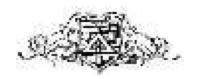
Esos pocos años —no más de cinco— que vivió la República fueron todo menos tranquilos. La sociedad española era un hervidero y el gobierno republicano no lograba llegar a acuerdos en los asuntos fundamentales entre las distintas corrientes políticas.

No soy historiadora ni socióloga, por supuesto, pero creo que la República caminaba muy deprisa. Tan sólo en el primer año de gobierno se promulgó la secularización de los bienes eclesiásticos, se instituyó el carácter laico y aconfesional de la educación, se promulgó la ley del divorcio, se disolvió la Compañía de Jesús, se suprimió la Academia Militar de Zaragoza, se reformaron las leyes de escalafón en el ejército y se detuvo a diversos banqueros y empresarios por apoyar posibles insurrecciones militares. ¡En sólo un año! ¿Acaso pensaban que la Iglesia, el Ejército y la derecha en general se quedarían con los brazos cruzados? Fueron años muy difíciles, es cierto, pero al mismo tiempo maravillosos, pues el entusiasmo, casi diría quijotesco, con el que se

trabajaba a diario en España sólo podía entenderse como la imperante necesidad de hacer de este mundo un lugar mejor, más justo y más tolerante… aunque no todos compartieran esa visión.

En 1932, el general Sanjurjo realiza una intentona de golpe de Estado y ahí vamos todos a las calles a protestar; que el gobierno controla la insurrección y ahí íbamos todos a celebrar; que hay nuevas elecciones, que gana ahora la derecha, pues de nuevo a las calles; que se derogan leyes, que siempre no se derogan; que se reabre la Academia Militar de Zaragoza, que hay escándalos de corrupción en la derecha y a las calles; que de nuevo elecciones, a las calles; que gana otra vez la izquierda y pues vamos de nuevo a las calles. Así, entre protestas, marchas y sobresaltos, trabajando también ahora como asistentilla en el Ateneo de Madrid, cumplí los catorce años.

Y a los catorce años cuidaba ya de mi familia, a los catorce años me preocupaba más por transcribir los escritos de León Felipe que por salir con muchachos, a los catorce años me alcanzó la vida y a los catorce años me fui a la guerra con un poema y con una canción bajo el brazo como mis únicas armas, como mis únicas defensas, como el único resguardo que tenía para protegerme de la borrasca.



EL HACHA

No, no se preocupen que no les voy a dar todo un parte de guerra, porque hay cosas que uno no debería nunca de recordar. Como la infamia, por ejemplo.

Sólo les diré que al igual que hace más de mil años, cuando la Península Ibérica fue conquistada por los moros venidos de África, así llegó también desde Marruecos la andanada franquista con sus soldados entrenados por visires y jalifas.

Sólo les diré que Hitler y Mussolini —¿se acuerdan de ellos?— fueron los aliados de los rebeldes.

Sólo les diré que España tuvo un maestro y un filósofo, un poeta y un faro llamado Miguel de Unamuno que tuvo que elegir un bando, pero se equivocó. Les diré tan sólo que, ante la locura, advirtió al general rebelde que “vencer no es convencer ni conquistar es convertir”. Sólo les diré que los esbirros del general lo insultaron, y quienes ya habían hecho suyo el lema de “¡Viva la muerte!” agregaron además: “¡Muera la inteligencia!”. Sólo les diré que dos meses después el viejo filósofo murió, quizá porque entendió cabalmente el sentimiento trágico de la vida.

Y diré tan sólo que el pueblo de Guernica fue convertido en una pira funeraria, y sus hombres, mujeres y niños asesinados en sus trabajos, en sus aulas y en sus hogares porque el emperador alemán le pidió al pretor español una población civil para

“probar” sus nuevos armamentos.

Y les diré también, porque hay cosas que no se pueden negar, que los excesos se dieron a la larga en ambos bandos, pues la guerra es la gran alcahueta de la maldad, la usurera de las pasiones.

Y diré también que en la guerra de España lucharon, en el bando republicano, hombres y mujeres de todo el mundo que conformaron las Brigadas Internacionales, pues creían que en esa guerra estaba en juego la última oportunidad que tenía la inocencia del mundo para continuar adelante.

Y habré de decir que España fue abandonada a su suerte por las grandes potencias que no querían irritar al Führer y desencadenar un

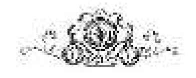
horror más grande, pero se

equivocaron al hacerlo, pues lo único que hizo aquel hombre en España no fue sino un ensayo previo antes de desatar a las Erinias por el mundo entero.

Y también diré que toda sangre derramada en una guerra se convierte en hiel y en lodo, pero la sangre derramada de un hermano se transforma en pan ácimo, en pan ritual, en pan de sacrificio y medio millón de hermanos españoles esperan aún la eucaristía que los redima y que los salve.

Y habré de terminar diciendo las palabras de León Felipe en "El hacha": "Bajo su filo se ha hecho polvo *el Arca,* la casta *y la roca sagrada de los muertos;* el coro, *el diálogo* y el himno; *el poema,* la espada y el oficio; *la lágrima,* la gota *de sangre* y la gota *de alegría…* Y todo se hará polvo, *todo,* todo, *todo…* Polvo con el nadie, *nadie,* construirá jamás *ni un ladrillo* ni una ilusión".

Y no diré nada más.



EL CAPITÁN CENTELLAS Y LUCILO

A través del círculo de amistades de Siqueiros conocí a Ramón Pereda, quien era actor y cineasta. Ramón Pereda me ofreció trabajo en mi primera película: *El Capitán Centellas.*

No fue nada importante, como tampoco lo fue la segunda: *Flor de Fango,* en la que fui coestelar de la bellísima Sofía Álvarez. Las recuerdo con cariño por haber sido las primeras películas que hice. Alguna vez volví a verlas y casi no me he reconocido: era yo un tanto desgarbada y no tenía idea de lo que era la sofisticación. Y en cuanto al trabajo actoral, no es que hubiera tampoco mucho de dónde agarrarse, pues Pereda, director, productor y actor, tenía un curioso sistema de producción: Ramón mandaba construir un set y en ese mismo set filmaba escenas distintas, tomadas desde encuadres diferentes, con actores, vestuarios y parlamentos inconexos unos con los otros y que corresponderían, al final, a distintas películas. Suena extraño… y lo era, pero Ramón defendía su sistema pues sostenía que lo hacía de ese modo con el fin de abaratar costos, sin importar que las películas filmadas de manera simultánea, terminaran pareciéndose

entre sí. De tal forma que, en un momento determinado, Pereda podía encontrarse filmando dos o tres películas al mismo tiempo; cintas, además, en las que no sólo era el productor y el director, sino en las que también trabajaba de galán, no faltaba más.

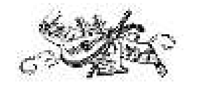
Y mientras corría de un set a otro y de una historia a otra, se daba el tiempo de ser mi galán y claro, ¡era el mismo galán en todas sus películas!, pues no se trataba de ser inconstante. Se imaginarán entonces que la dirección actoral brillaba por su ausencia y Pereda se confiaba a la experiencia —o a la inconsciencia, según fuera el caso— de cada uno de sus actores. Como verán, Juan Orol no fue ni el primero ni el único en su estilo.

Durante la filmación de *El Capitán Centellas,* y en plena escena “romántica”, la única que me dirigía era… la esposa de Ramón. “¡Ándale, Ofelia! ¡Abrázalo con confianza! ¡Que no te dé pena! ¿A poco no está guapo mi marido?”. Y sí, era un hombre guapo, aunque yo ya había visto, entre las lámparas de iluminación, a un hombre más guapo todavía que se aparecía por las filmaciones cada vez con más frecuencia.

Aquel señor era serio y muy interesante. Guapo como Rex Harrison. Era un hombre maduro —diecisiete años mayor que yo—. Después me enteré de que, además de ser joyero, trabajaba para Filmex —en realidad hacía muchas cosas—, y que se llamaba Lucilo —ése era su nombre, ni hablar—, Lucilo Gutiérrez. “Pues el nombre no le quita lo atractivo”, me dije y comencé a parafrasear a Shakespeare: “Si Lucilo no se llamara Lucilo, seguiría siendo Lucilo…” ¡Ay, cuántas tonterías se pueden decir cuando uno se enamora!

Él comenzó a cortejarme y yo lo fui aceptando. Todos los días desplegaba sus encantos como pavo real enamorado y yo me dejaba seducir por sus incipientes canas y su conversación fascinante. Finalmente me pidió que me casara con él. Yo no supe qué contestarle y le pedí que me diera unos días para pensarlo. Tenía que hablarlo con mi madre.

Al llegar a casa, ella no estaba. Se había retrasado en su trabajo. Por debajo de la puerta encontré una carta. La recogí y reconocí de inmediato la letra de la Yaya. Estaba dirigida a mí. Contenta, como siempre que recibía noticias de España, me senté a leerla sin saber que esa carta me traía la última bofetada de la guerra.



ESTHER

Tanto mi hermana Esther como la Yaya nos escribían constantemente, en la medida en que les era posible hacerlo. Las noticias no eran buenas. Su situación económica era precaria y la política franquista de represalia golpeaba duro en esos días. Todos los sobres que nos enviaban venían abiertos y vueltos a cerrar con un sello que decía:

“Censura Gubernativa. Madrid”. ¡Bravo por los fascistas!

Mi madre trabajaba arduamente, movilizando todos sus contactos, para lograr sacarlas de España. También les mandábamos algún dinero y cartas regulares que, al parecer, no llegaban a su destino, pues Esther continuaba escribiendo cada vez de manera más apremiante, con lo que mi madre y yo nos dábamos cuenta de que nada, o muy poco de lo enviado, les llegaba.

Las primeras cartas de Esther eran optimistas, a pesar de las circunstancias. Inclusive se permitía el pecado de la imprudencia al rubricarlas: “Madrid. 18 de diciembre de 1939. Año de la Victoria”. Escribía: “De nosotros puedo decirte, mamaína guapa, que todos estamos muy bien en esta ansiada paz, en el resurgimiento de mi querida España.

Dices que la Nena ha debutado… ¿En qué? ¿Bailando? ¿Declamando? ¡Caramba, mamita, cuando se da una noticia se da completa o no se da! Os añoro nostálgicamente y mi más vivo deseo sería pasar a vuestro lado una temporada”.

Pero en la carta del 1 de marzo de 1940, ahora Primer año imperial, las cosas no marchan bien. La carta hace constantes referencias a la mala situación económica:

“Cuando envíes dinero hazlo como ‘a persona necesitada’, que realmente es así…”.

La carta del 28 de marzo de ese año, ya ni “victorioso” ni “imperial”, termina con la expresión de un deseo que es más bien una súplica: “Espero ansiosamente, mamita guapa, tu anunciada carta y con ella saber si has arreglado tus asuntos y puedes cumplir tu promesa de ayudarnos a salir. El tiempo pasa lentamente veloz y no veo llegado nunca el día que nos veamos nuevamente reunidas para no separarnos ¡nunca más! Una tarde, abrumada, deambulando al azar por calles y

plazas, como saliendo de una profunda obscuridad, hallé una capilla y en ella me refugié queriendo desahogar el alma. Los sollozos, tanto tiempo contenidos, estallaron y lloré arrodillada, no podría asegurar por cuánto tiempo. Poco a poco fui reanimándome y un hondo: "Dios mío, ampárame" fue la plegaria muda que el alma elevó hasta el infinito en grito angustiado

del espíritu. Permanecí luego muda, ajena a cuanto me rodeaba e insensible a todo. ¿Por qué te dejé partir si mi cariño eras tú?

Tanto Yaya como yo deseamos veros y por ello seríamos capaces de atravesar a nado el mar, que las distancias son un mito comparadas con la tristeza de la separación.

Besos a la Nena y tú, mami guapa, recibe el alma y la vida en un abrazo fuerte, muy fuerte de tu pequeña Esther. Por una mirada tuya, un mundo. Por una sonrisa, un cielo.

Por un beso… yo no sé qué diera por un beso tuyo…".

Fue su última carta. Acababa de cumplir veinticinco años.

En aquellos terribles días de persecuciones políticas, la sobrevivencia dependía tan sólo de poder dar un nombre, una pista, una referencia, todo lo que pudiera conducir a la aniquilación de los enemigos del régimen. El siniestro Heinrich Himmler, jefe de la Gestapo y de la policía del Reich, había visitado España acompañado de diversos

"técnicos" especializados en los procesamientos masivos de sospechosos. Sus métodos solían ser altamente persuasivos para lograr la confesión deseada.

A finales de 1939 recibimos una carta desde La Habana. Era de Antonia Funtajueras, la mejor amiga de Esther. Ahí nos notificaba la última decisión de mi hermana: fortificar la plaza, es decir, resistir hasta el exterminio. Mi madre y yo leímos con angustia las líneas de Antonia: "… El día 23, al salir de la reunión, le censuré el que se hubiera inscrito para fortificar y quise que abriera los ojos a la razón, pero ella porfió conmigo de que todos éramos unos cobardes y debíamos defender con nuestros cuerpos la tierra que nos quedaba. Hermosa actitud de ideal… si todos hubieran respondido así. Pero digo todos, no sólo la masa cansada y fatigada que es a la que se le exigía el supremo esfuerzo de seguir muriendo por un ideal. No sé si llorar o envidiar la suerte que le haya podido acaecer, pero creo que Esther es joven y tiene arrestos suficientes para no caer en el martirologio de la pérdida de nuestra República. Doña Aurora: Esther

no se arredra ante nada; Esther es capaz de enfrentarse al sol, si es preciso, y esas cualidades fuertes de su carácter me hacen abrigar la esperanza de que ella ha salvado su vida.”

Antonia tenía razón. Mi hermana sobrevivió a la caída de Madrid, pero sólo por unos meses se mantuvo a salvo de los tentáculos de las fuerzas victoriosas.

Esther, por desgracia —quien efectivamente se había tenido que ocultar en algún sitio del que nunca supimos nada—, fue víctima de la delación de algún pobre infeliz torturado y fue arrestada de inmediato. Su caso se llevó hasta los Tribunales de Sangre, instaurados por Queipo de Llano, herederos de la Inquisición, hermanos de los campos

de concentración nazis. En ellos, la muerte y el asesinato adquirieron forma legal y los fiscales y jueces no encontraban tregua alguna para aniquilar a los indeseables enemigos “sin Patria y sin Dios”. Esther estaba perdida por fuerza. Su madre había sido funcionaria y defensora de la República; su hermano y su novio, combatientes de las fuerzas terrestres y aéreas; su hermana, en el exilio, había participado en la Guerrillas del Teatro, y ella misma había sido una defensora aguerrida en el sitio de Madrid. Todo estaba en su contra y, fatalmente, llegó a los tribunales, a la antesala del infierno… para no salir jamás.

Qué difícil me resulta hurgar entre la vieja correspondencia que guardo en mis cajones y abrir una vez más la desgastada carta de la Yaya, recibida hace sesenta y cinco años.

“Querida Nena”, comenzaba, “eres tan joven que lamento descargar sobre tus hombros esta pena, pero yo no puedo sola con el peso. Tu hermana Esther se ha ido al lugar de donde nunca más se habrá de regresar. Sí, Nena, sé valiente para contarle a tu madre, a mi hija, lo que yo no me atrevo. Dila que a Esther la vinieron a buscar los soldados y se la llevaron a los tribunales. Dila que no pude hacer nada, dila que no he podido más que gritar y llorar como la anciana torpe en la que me he convertido. A Esther la torturaron. ¿Por qué la torturaron, Nena? Dicen que por traición. ¿A quién traicionó, Nena? Dila a tu madre que Esther no pudo soportar tanto dolor y tanta pena.

Cuando me llamaron para que la fuera a buscar hacía frío y le llevé una manta gruesa, pero cuando llegué no la vi ahí sentada, esperándome. Estaba acostada sobre una loza, con los ojos cerrados, desnuda… y su cuerpo estaba tan lastimado, tan herido, que me sentí

inútil y estúpida con esa manta en las manos. ¿Te acuerdas de su cabello, Nena?

¿Te acuerdas de cómo te gustaba trenzarlo? Ya no estaba ahí. Le raparon la cabeza. ¿Por qué le raparon la cabeza, Nena? Tuve que firmar unos papeles y un militar me gritó:

'¡Eso es lo que le pasa por no cuidar a su muchacha! '. ¿Por qué me gritó así, Nena, si yo siempre las cuidé a todas vosotras? Cuando iba saliendo, unas mujeres me insultaron y me jalaron del vestido. '¡Para que aprendas, hija de la Pasionaria! ', me gritaban. ¿Y

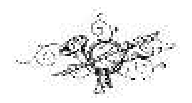
quién es esta Pasionaria, Nena? Mi hermano Manuel se ha encargado de los funerales y seguramente se encargará muy pronto de los míos. Mi vida está en las tinieblas, Nena, y ya nada me ata a este mundo. Estoy sola, sola, sin nadie que me acompañe. Mi marido me abandonó, lo mismo que vosotras. Pedro, que era tan valiente, ¿te acuerdas de aquella vez en que encaró a tu abuelo y Ernesto le dio una bofetada? Mi nieto me defendía y ya no está tampoco. Sólo me quedaba Esther. ¿Por qué le raparon la cabeza, Nena? No sé, no sé. Dios nos ha abandonado y yo debo de ir en su búsqueda. Me voy.

Me voy y tal vez tampoco regrese. Nadie regresa. Ni Ernesto, ni Pedro, ni Esther, ni vosotras. Adiós, Nena y cuéntale a Aurora, a mi hija, dile que no pude hacer nada por la suya. Tu Yaya".

La Yaya tampoco regresó. Esa noche, nos escribiría después su hermano Manuel, la Yaya cerró el sobre de la carta, se fue a la cama sin cenar y ya no despertó jamás.

No puedo, de verdad no puedo escribir más, ni decir nada sobre el dolor de mi madre y del mío propio. Una tenaza helada me ciñe la garganta, al igual que aquella tarde de 1940. Nunca me sentí tan sola en este mundo. Nunca había sido tan oscuro. Nunca había sido tan cruel. Nunca.

Esa misma noche, con el dolor y el llanto a cuestas, acepté agradecida, esperanzada, como un náufrago que se encuentra a la deriva, acepté casarme con Lucilo Gutiérrez.



INTERMEDIO: CONSTRUYENDO UNA FAMILIA

Me pregunto las razones por las que acepté casarme tan joven con un hombre mayor, cuando iba yo a cumplir apenas diecinueve años. Mi marido tenía treinta y seis. La respuesta freudiana sería la obvia y la inmediata: veía en él a mi padre ausente. Pero como nunca se me ha dado lo del psicoanálisis, mi respuesta es más sencilla: me enamoré profundamente de mi marido. Y también podría yo analizar el hecho de que la premura por crear mi propia familia, una nueva, se haya dado por la pérdida tan pertinaz como repentina de todos mis seres amados, con excepción de mi madre. Puede ser. Pero también contestaría de manera llana, aunque no simplista, que parir a mis hijos fue una de mis alegrías y bendiciones más altas.

"Yo estaba ahí cuando la vagina se abrió. Yo estaba ahí cuando la vagina cambió. De ser un hoyo sexual se convirtió en un túnel arqueológico, una nave sagrada, un canal de Venecia, un pozo profundo con una niñita atorada por dentro, esperando ser rescatada.

Yo estaba ahí… Yo recuerdo". Éste es el último fragmento de *Monólogos de la vagina*, montaje al que fui llamada a participar, como actriz invitada, en el año 2000. El enunciar este texto prodigioso de Eve Ensler, cuando estaba por cumplir ochenta años, me hizo redimensionar la maternidad y entendí que mis hijos no necesitan de razones freudianas para ser, para existir. Mis hijos son, y yo, con ellos y por ellos, soy también.

No hay más explicaciones.

Me he propuesto, en este recuento de hechos, tocar lo menos posible mi vida personal y me habrán de disculpar si así lo hago, pero les debo, en primer lugar, respeto a mis hijos y a mí misma.

El padre de mis hijos fue un buen esposo y un buen padre hasta que ya no supo cómo serlo y nuestro amor duró hasta que ya no supimos cómo continuarlo.

Lucía, Juan, Esther y Margarita —a quien hemos llamado siempre la Mona— son mi alegría y mi fortaleza. Claro que ha habido conflictos y momentos duros, pero ésa es la naturaleza de los hombres y las adversidades son la fragua en la que se templan las almas. A Lucía y a Juan los conocen bien, pues siguieron mis pasos: Lucía se convirtió en una recia actriz, con la que he tenido el privilegio de compartir el escenario, y mi hijo Juan, llevado de la mano de Ernesto Alonso, unió su talento y su guapura para transformarse él en estrella y a mí en la

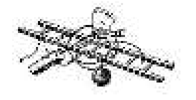
“suegra de México”. Esther y la Mona hicieron

teatro también, y también compartimos el escenario, aunque sus vidas se apartaron de la actuación y ahora siguen su propio camino. Esther y la Mona son mis amigas, mis acompañantes y, pobrecitas ellas, mis cuidadoras. Mis hijos me dieron siete nietos maravillosos y ya he cargado entre mis brazos a cuatro de mis bisnietos.

Construir una familia, o mejor dicho, reconstruir a mi familia, exigió de mí retirarme de los escenarios por diez años. Pero no fue un sacrificio, pues el sacrificio implica penas y yo era muy feliz con mis hijos y por otro lado, ¿qué carrera tenía para abandonar? Seamos sinceros: un montaje de comedia, el de *Mujeres*, y un par de películas absolutamente prescindibles. Nada más. Claro que el futuro era interesante y hasta “promisorio”, como dirían los cursis, pero era también incierto. La única seguridad que tenía era el holocausto familiar en España y la compañía de doña Aurora, siempre a mi lado. Así que decidirme por criar a mis hijos fue para mí lo mejor que me podía pasar. Mis hijos y mi matrimonio eran el ancla que me mantenía en puerto seguro.

Pero ya lo he dicho, mi matrimonio terminó a los diez años y cuatro hijos, y, al final del intermedio, hube de buscar el regreso a la escena en las condiciones que fueran.

…y cuando desperté —como el dinosaurio de Monterroso—, el teatro seguía ahí.



“LA DE PIE TAN CHIQUITICO…”

Vamos a ver si me acuerdo bien. Yo me separé a los veintinueve años y le pedí a mi abogado que terminara el proceso de divorcio a más tardar “a mis treinta años”, como sucedió finalmente, de tal modo que todo esto nos lleva al año de 1951.

La década de los cuarenta en México, en la que yo me dediqué a ser ama de casa, fue sin duda una de las más ricas y trascendentes en nuestra historia. Muchos cambios tuvieron lugar. México, bajo la presidencia de Manuel Ávila Camacho, entró a un fuerte proceso de institucionalización de los movimientos revolucionarios campesinos y

obreros. Este movimiento se venía reflejando ya con gran ímpetu en las artes y afincaba lo que ahora llamamos nacionalismo. La música, la pintura, la literatura, el cine y la danza, nunca fueron más vivos y más poderosos que en aquella década, en la que además, bajo la batuta de Miguel Alemán, llegó a México la "modernidad". Todo tenía que ser "moderno" en esos días. Nacionalista o modernista, no había de otra, y de aquel encuentro intransigente —"No hay más camino que el nuestro", dijeron los muralistas— surgieron las obras más espléndidas que se hayan creado, desde mi punto de vista. Que si la pintura tuvo a un Orozco, también surgió un Tamayo y la música nos dio a Chávez y a Revueltas y a Guillermina Bravo la parió la danza y las letras se vestían de gala con Alfonso Reyes, Vasconcelos y los modernistas Novo, Villaurrutia y Pellicer, mientras que el teatro se crecía con Celestino Gorostiza y Rodolfo Usigli. Por su parte, el cine mexicano vivió su época de oro, y, en la radio, Agustín Lara embrujaba al país entero con su "Hora azul" en la XEW…

¡Qué época tan espléndida! ¿Y qué hacía yo? Pues ya se los he dicho: era la mujer más feliz de la tierra cambiando pañales y sirviéndole sopa de fideos a Lucilo.

Durante esa década mantuve contacto muy cercano con algunos queridos amigos del exilio republicano. Nunca dejé de verlos y nadie podía creer mi decisión de convertirme en madre de familia. No lo entendían, pero, ya lo he dicho antes, mi familia era mi resguardo, mi cobijo; después de tanta muerte que me había cercado, las caritas sonrientes y chimuelas que gritaban a mi derredor me llenaban de vida, de tranquilidad…

Lamentablemente la inestabilidad en mi matrimonio hizo su aparición un buen día, sin aviso previo, y nada funcionó igual. Así que decidí alejarme un tiempo de Lucilo y

"darle un escarmiento", como me decía mi madre. Acepté entonces una gira con la compañía de los Cibrián. Aún no había nacido la Mona y dejé encargados a mis tres hijos con doña Aurora. Y no se trataba tan sólo de escarmentar o no a mi marido, porque yo nunca me anduve con esas cosas, pues las parejas están o no están y punto, sino que, además, se trataba de conseguir un poco de dinero extra, pues la situación económica no era la mejor.

Salí con los Cibrián rumbo a Centroamérica. Hacíamos un repertorio espantoso formado por un puñado de obras, de esas muy españolitas, con muchos requiebros andaluces y decires de piropos madrileños. En Honduras, estando Pepito y yo muy cansados de los faroles y las

mantillas, encontramos una forma de divertirnos, aunque el motivo fuera harto doloroso para mí. A la llegada de nuestra *trouppe*, el presidente hondureño, cuyo nombre no recuerdo, ofreció a la compañía un banquete delicioso en su hacienda privada. Nos atendió con gran lujo y con gran comedimiento, con ese afán morboso e inexplicable con el que los políticos se acercan a los cómicos y los cómicos a los políticos. En fin, que una de las diversiones programadas era montar a caballo y,

¡ah!, yo por los caballos he sentido siempre una pasión profunda e indescifrable. No es sólo que me "gusten", no. Los caballos me inspiran amor, respeto, admiración. Además son seres perturbadoramente sexuales y portentosos. Y ahí estaba el señor presidente de Honduras ofreciéndome un alazán magnífico, cuyas vetas cobrizas y doradas refulgían a los rayos del sol. Sin pensarlo dos veces lo monté.

—¡Pero, Ofelia! —me gritó Pepito Cibrián—, ¡si tú no sabes montar!

—¡Nada, nada! —le respondí sabiondilla—, los caballos son los amigos de los dioses, los guardianes de los héroes y saben cuidar muy bien a los que se acercan a ellos con la devoción con la que yo lo hago…

Y soltaron al amigo de los dioses. Yo lo espoleé un poquito nomás y pienso que no le habrá gustado nada, porque el guardián de los héroes tomó carrerilla y, sin la menor consideración hacia mi persona que lo adoraba, me lanzó de un tumbo sobre unos abrojos acodados al pie de una cerca y que muy espinado me dejaron el orgullo. Mi pie izquierdo fue el que más sufrió y comenzó a hincharse de inmediato. Todos corrieron a socorrerme; todos menos Pepito, quien estaba tirado en el suelo, muerto de la risa. Mi pie se había convertido en un tubérculo morado imposible de ser contenido en ningún calzado.

Esa noche, en el teatro, vestida yo con mantilla, abanico y vestido chinés, casi no podía ni caminar. Entonces Pepito se acercó a mí, mordiéndose la lengua para no estallar en carcajadas ante su siguiente parlamento:

—¡Qué mujer tan salerosa! ¡La de pie tan chiquitico y de tan delicado andar!

En respuesta, yo tenía que cubrirme el rostro, avergonzada, pero en lugar de eso saqué de por debajo del vestido mi pie descalzo y, coqueta, le sacudí a Pepito en sus narices aquel tamal gigantesco y no

pudimos más. Nos caímos en el escenario riendo como unos locos. Por fortuna, el público ya me había visto renguear y al ver mi pie tumefacto, se carcajeó de lo lindo junto con nosotros. En el palco central, el señor presidente se reía también muy contento. Todos se reían… menos don Benito Cibrián, quien, entre piernas, nos miraba con un odio tal que sacaba espuma por la boca…

¡Cómo nos gritó esa vez! Y lo peor de todo es que, mientras más nos gritaba, más nos reíamos. Tuvo que intervenir doña Pepita para calmar a su esposo:

—¡Ya, Benito, ya! ¡No te enojes tanto que te hace daño!

Pues no nos habló hasta Colombia. Y en Colombia me alcanzó una carta de Lucilo.

Era una carta tan desgarradora que tuve que hacer caso de ella. Lucilo tenía talento como escritor, por lo visto: “No puedo soportar más el dolor de tu ausencia”, “Las palabras que me dijiste: ‘ya estoy aburrida de ti’, las llevo clavadas como un puñal”…

¡demasiados boleros habíamos escuchado, pienso yo! Pero, ya fuera porque nunca dejé de quererlo, o porque a mí también me han gustado siempre los boleros, le contesté:

“Demuéstrame que tus cartas y tu desesperación han sido tan sinceras como las mías, que yo voy con el corazón más dispuesto que nunca a quererte. Que con comprensión y con cariño no habrá problema que no sepamos resolver…”. Me armé de valor y hablé con Pepita.

—Doña Pepita, me regreso a México…

Ahora fue doña Pepita quien me gritó de lo lindo:

—¡¿Pero estás loca?! ¡Ese hombre no te trae nada bueno! Espera a que lleguemos a Buenos Aires y ya ahí mandas buscar a tus hijos y a tu madre. ¡Quédate con nosotros!

No me quedé, por supuesto, y ahí me despedí de ellos para siempre. Los Cibrián se afincaron en la Argentina y hasta el día de hoy el apellido Cibrián está relacionado con el quehacer escénico del país. Mi querido Pepito fue una gran estrella del cine, el teatro y la televisión, y murió ya viejo, rodeado del cariño y el reconocimiento del público argentino.

Yo regresé a México y regresé a mis hijos, a mi esposo y a mi país.

Lucilo volvió a enamorarme de nuevo, pues no era difícil enamorarse de él. Nació la Mona, pero al poco tiempo me di cuenta de que insistir en ese matrimonio era una necedad y entonces todo quedó definitivamente terminado.

Cuando me divorcié no teníamos dinero, no teníamos casa y no teníamos trabajo.

Pero lo que sí tuvimos siempre doña Aurora y yo fue carácter, y de él nos aferramos con fuerza para salir adelante. Ni doña Aurora ni yo estábamos dispuestas a ser nunca más

“refugiadas” de ninguna índole. Mi madre, ya lo he escrito antes, tejió y tejió durante el resto de su vida, arrancando a los ovillos nuevos días y nuevas esperanzas, mientras que yo tenía mi oficio: el de la actuación. Así que a trabajar, a echar *pa'lante,* que los niños tenían que comer, que vivir y ser felices, que para eso llegan a estos lares y ahí estábamos, también para eso, su madre y su abuela.



“LA CENA ESTÁ SERVIDA, SEÑORA”

Las hermanitas Blanch, Anita e Isabelita, así en diminutivo todo, fueron dos valencianas que formaron una compañía de teatro y se lanzaron al mundo, al igual que los Cibrián, y recorrieron España, Argentina, Uruguay y Centroamérica hasta llegar a México, país del que nunca se fueron. Las Blanch eran encantadoras, no puedo decir otra cosa de ellas, y les viviré eternamente agradecida.

Era muy divertido verlas pelear a la hora de formar el reparto: “Pues ahora me toca la dama joven”, decía Isabelita, “que tú la hiciste en la obra anterior”. “Bueno”, contestaba Anita con un mohín, “no seré la dama joven, pero cuando pongamos el Tenorio yo voy de doña Inés…”, “¡Ah, no! Doña Inés me toca a mí, Anita”, “¿Y por qué te va a tocar a ti, Isabelita, si tú la hiciste hace dos años?” …y así discutían siempre.

Entre ellas no había celos, de verdad, pero, por si las dudas, decidieron mejor estelarizar por separado, con lo que las obras se programaban de acuerdo a cuál le tocaba a cada una. Sin embargo, la compañía mantuvo su nombre: Compañía de las Hermanitas Blanch.

Aquí tendré que hacer un paréntesis para explicarles a ustedes cuál era la dinámica a seguir en una compañía de repertorio, que hoy no existen ya o, al menos, no como lo eran hace sesenta o setenta años. Las compañías de repertorio se formaban, por lo general, por primeros actores o actrices que, sin excepción, estelarizaban todos y cada uno de los montajes. Es difícil entender ahora el concepto de compañía de repertorio, pues la metodología actual dicta que, para realizar una obra, se destine un presupuesto determinado, se llame a un grupo de actores proveniente de escuelas muy heterogéneas y con la visión, o la esperanza, de que dicho montaje dure el mayor tiempo posible. Al término de la temporada todos, los productores, el director y los actores, se van hacia otros proyectos a trabajar con gente nueva.

Las compañías de repertorio, en cambio, diseñaban una temporada con, digamos, cinco obras. Éstas se ensayaban casi de manera simultánea y se representaban semanalmente, en el mismo teatro, rentado previamente por la empresa. Así que la publicidad anunciaba la "Gran Temporada" de tal o cual compañía con los "siguientes títulos": *tal, tal* y *tal;* el público podía inclusive, comprar abonos para todas las obras que, en conjunto, resultaban más baratos que si se compraran los boletos por separado.

La jerarquía teatral era muy específica y rara vez se podían romper los cánones.

Estaban, por supuesto, los *primeros actores* o *primeras actrices,* quienes eran por lo general dueños o dueñas, productores, directores y administradores de las compañía. Ahí estaban las compañías de María Tereza Montoya, Fernando Soler, Esperanza Iris y la Hermanitas Blanch, entre muchas otras. Las había de primer nivel y las *chabacanas.* El *primer actor* o la *primera actriz* ejercía una dictadura inclemente, pero que le redituaba disciplina y calidad entre sus filas. Había multas. Si un actor salía a escena con los zapatos sin bolear o los pantalones sin planchar se le descontaban cinco centavos de su salario. Lo mismo si olvidaba algún parlamento o si era descortés en los camerinos.

Cuando se salía de gira, regularmente en tren, el elenco tenía que estar listo, bañado y vestido de gala al llegar a la estación, para poder así, con todo decoro, atender a la prensa. No hacer esto era motivo de multa y de una reprimenda. Un grave pecado que se debía evitar también era el de usar la ropa de escena como si fuese ropa de diario, sin importar que el vestuario fuese contemporáneo.

Después de los *primeros actores* venían los actores de carácter,

generalmente hombres y mujeres mayores que los protagonistas y que daban, con su presencia, una nota de elegancia y sabiduría. Después estaban la *dama joven* y *el galán.*

Y también los *característicos,* quienes representaban personajes cómicos y bizarros.

Ningún *primer actor* o *actor de carácter* se rebajaría jamás a hacer *característicos,* lo cual siempre me pareció una estupidez, pues los personajes *característicos* suelen ser los mejores y los más divertidos. Pregúntenle si no a Pardavé, por ejemplo. Por último estaban los *actores de cuadro,* que representaban regularmente sirvientas, mayordomos, carteros o embajadores en alguna lujosa fiesta.

Los *actores de cuadro* decían siempre muy pocos parlamentos y rara vez tenían la oportunidad de crecer a otro estatus, pues todos defendían hasta con los dientes sus posiciones. Claro que hubo grandes disparates: *primeros actores* que lo único que tenían para serlo era el dinero para formar su compañía, pero no el talento; *actores de carácter* cuyo único mérito era el de ser viejos actores o actores viejos; por supuesto, se imaginarán que los *galanes,* las *damas jóvenes* y los *galanes cómicos* no siempre eran ni galanes, ni jóvenes, ni cómicos, pero su paso a otros escalafones se veía impedido por el dueño de la compañía que no iba a ser desplazado jamás.

Las compañías de repertorio exigían de los actores una memoria prodigiosa y muchísimo trabajo de ensayos, pues los estrenos se sucedían siempre de manera inevitable, y cuando apenas se comenzaba a fijar un personaje en la memoria, y en el cuerpo, ya había que ensayar uno distinto.

No creo tener que decirles que la de las Hermanitas Blanch era una compañía de repertorio… ni tengo que decirles tampoco que entré a ella de “criadita”, es decir como *actriz de cuadro.*

Las Blanch me acogieron con gran cariño y me permitieron iniciar esta nueva etapa, la tercera ya, de mi carrera como actriz.

Participé, en el papel de la sirvienta, en muy diversas obras, todas muy de la época: *vaudevilles* franceses y obras de comedia española, típicas del periodo franquista. Al menos ya no había que cecear, pues, aunque parezca sorprendente, durante los años treinta, y buena parte de los cuarenta, los actores mexicanos tenían que cecear a la usanza española. Se consideraba de buena escuela. Es un horror, ya lo sé, pero así era y finalmente esa costumbre se había ido haciendo a un

lado. A principios de los cincuenta era un estilo que se consideraba absolutamente *demodé*, pero había ciertos actores que, con el pretexto de que las obras eran españolas, seguían ceceando… allá ellos y el público que se los aguantaba. Esto también tiene que ver con el desarrollo de la dramaturgia mexicana que, si bien había hecho aportes importantes, no estaba tan desarrollada. La voz de la dramaturgia realmente nacional comenzaba apenas a abrirse paso y el teatro español pesaba mucho en el gusto mexicano. Las hermanas Blanch, justo es reconocerlo, siendo españolas, fueron de las primeras que pugnaron por acabar con la costumbre. Entre otras cosas, por eso me gustaba trabajar con ellas y no, por ejemplo, con Aurora Bautista, una buena actriz que me invitó a trabajar en su compañía, cosa que nunca acepté, porque cuando hablaba, parecía que estaba comiendo fabada hirviendo y yo me decía: "¿Y qué tal si se me pega lo española? ¿Luego quién me contrata?".

La sede de las Blanch era el Teatro Ideal, allá en el centro, en Dolores número 8, en la que trabajábamos sin descanso. Y cuando digo "sin descanso" quiero que entiendan que así era. Vean, si no, los horarios de funciones: de lunes a sábado a las 7:30 p.m. y a las 10:00 p.m. Los domingos y días festivos se hacían tres funciones: a las 4:30 p.m., a las 7:30 p.m., y a las 10:00 p.m… ¡Quince funciones a la semana!… más los ensayos de las otras obras.

Los precios de los boletos iban de los $10.00 en luneta de preferencia, a $1.50 en segundo piso. Había boletos de $6.00 y de $4.00 en platea y en primer piso.

Las obras en las que participé con las Blanch, durante dos años, se anunciaban de una manera muy graciosa: "Venga a ver una comedia ¡de aúpa!". Estas comedias "¡de aúpa!" que se hacían entonces les dirán mucho a ustedes, acerca de su naturaleza, tan

sólo con leer sus títulos: *Mamá nos quita los novios*, *Me gusta tu papá* y *La visita de la cigüeña*, que se anunciaba como "no apta para menores".

En mi debut con las hermanitas Blanch, en la obra *Me gusta tu papá,* del español Adolfo Torrado, con dirección de Julien Duprez y con una "lujosa presentación cortesía de Almacenes Gerard" —era muy raro trabajar con escenógrafos tal y como los conocemos ahora—, salía yo muy elegante con mi mandil blanco de sirvienta de casa rica y durante todo el primer acto permanecía en silencio, sólo entrando y saliendo, abriendo la puerta, recibiendo abrigos y sirviendo bebidas. Al final del acto tenía mi actuación estelar. La cuidaba tanto como si fuera el texto más extraordinario jamás escrito. Lo decía categórico y lleno de

verdad. Entraba yo a la sala, a mitad de una discusión y decía muy seria, levantando la voz: “¡La cena está servida, señora!”. La discusión se detenía y la hermosísima Isabelita Blanch me decía: “Sí, Susana, ya vamos…”, y yo hacía mutis, contenta por haber dicho mi texto con tanto aplomo.

¿Quiénes conformaban los elencos, además de las Blanch? Pues miren, los viejos eran Alberto Catalá, Ángel Buenafuente y Álvaro Romero, entre otros. Un joven Miguel Maciá comenzaba su trabajo en los escenarios mexicanos y una bellísima Magda Guzmán hacía a las damas jóvenes. Dentro del “gran elenco” estábamos tres jóvenes que a la larga seguiríamos siendo muy queridos amigos y seguiríamos también trabajando juntos: Germán Robles y el muy joven José Solé quien se convertiría, al paso de los años, en uno de los directores de teatro más importantes y con quien llevaría a cabo los grandes montajes de tragedia griega que haríamos en las temporadas del Seguro Social.

En casa, mi madre y yo procurábamos organizarnos lo mejor que se podía, pues el trabajo me dejaba poco tiempo para estar con los niños, quienes además ya habían entrado al Colegio Madrid, en la primaria. Como en la mañana ellos iban al colegio y por las tardes y noches yo estaba en el teatro, hacía todo lo posible por comer con ellos, así que diario, por las mañanas, tomaba un trolebús y un camión para llegar de nuestra casa, en la colonia Narvarte, al teatro de Donceles y de ahí a la casa para comer con los hijos y de la casa al teatro para las funciones. Al regreso siempre me llevaban a casa algunos de los compañeros que tenían automóvil.

Y habría que comentar que en aquella época, a principios de los cincuenta, la Ciudad de México no era otra ciudad… ¡era otro mundo! Era una ciudad humana y habitable.

Tal vez hablo como viejita pero por un lado es la verdad, y por otro lado ya estoy viejita. Pero si les hablo de los trolebuses y de los camiones para ir de la Narvarte al Centro, y de regreso y una vez más, no habrá que pensar con la mentalidad de ahora, en que se nos iría la vida entera pretendiendo hacer esos trayectos. No. La ciudad invitaba a ser vivida. ¿Ustedes se imaginan ir al teatro a una función a las diez de la noche… en domingo? ¡Por supuesto que no! ¿Y al Centro Histórico? ¡Menos! Pero en aquellos benditos tiempos todo era más fácil, más seguro, más rápido.

Y sin embargo, debo decir que yo no me sentía del todo feliz con las

Blanch. Y no me quejo, no, y menos de ellas que fueron mis amigas por toda la vida. Y tampoco me quejo del trabajo, pero todo esto de las cigüeñas y de la mamá que nos quita los novios no me satisfacía espiritualmente. Me parecía banal, en pocas palabras, y yo aspiraba a hacer algo más importante, más trascendente.

Anita insistía en hacer obras más elaboradas, pero no salían bien. Se hizo un *Don Juan Tenorio* en el que me asignaron el pequeño papel de Doña Ana de Pantoja, mientras que Carmelita González hizo a Doña Inés, y Miguel Maciá al Don Juan.

Isabelita rompió las reglas y representó a la Brígida, una *característica.* La obra, sin ser de mis preferidas, requiere de más trabajo que los *vaudevilles* que se hacían en la compañía y resultó un extraño experimento que, a pesar de la “lujosa presentación”, una vez más cortesía de los Almacenes Gerard, no satisfizo a nadie.

Pero a algún periodista anónimo le debe haber llamado la atención mi trabajo pues escribió entonces que era yo una “gran adquisición por mi temperamento asequible a todos los géneros teatrales”. No lo traigo a cuenta por vanidad, sino porque fue la primera vez que apareció un comentario en la prensa acerca de mí, como pie de foto a una imagen mía, en la que miro a la cámara como preguntando qué iba a ser de mí.

Después del Tenorio, Anita insistió en hacer, a manera de homenaje a García Lorca, la *Yerma*. Anita sería Yerma. Isabelita de nueva cuenta aceptó ser *característica* y encarnó a la Lavandera uno. Miguel Maciá fue Juan, y yo hice dos papeles: el de la Loca y la Hembra. Germán Robles fue el Macho.

Recuerdo que se realizó una producción con todas las de la ley, con un reparto numeroso, la dirección de Enrique García Álvarez y la escenografía de Manuel Fontanals. Almacenes Gerard no tuvo ninguna participación.

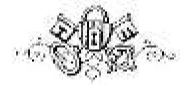
Me he encontrado una foto de aquella puesta y al ver mi vestuario puedo suponer que lo nuestro fue pura buena voluntad, pues no recuerdo nada sobresaliente de ese montaje.

Yo necesitaba de manera imperiosa trabajar con un director serio, que tuviese un claro concepto de las obras. No me gustaba el sistema de la compañía de repertorio.

Quería profundizar, estudiar, compenetrarme con los personajes y no sólo hacerlos con poco o mucho talento y con poca consideración

hacia el autor. Esta *Yerma* me parecía un pobre acercamiento a la obra de quien tanto amaba y tanto había admirado. Me parecía una manera equivocada de abordar la obra de Federico García Lorca.

Necesitaba encontrar mi camino en el teatro.



LA COFRADÍA DE CELESTINA

Las respuestas a todas mis preguntas con respecto al teatro me llegaron de la mano de Álvaro Custodio, a quien yo conocía como guionista y crítico de cine. No sabía, hasta que lo encontré, que trabajaba desde niño en el Teatro Custodio, propiedad de su abuelo, y tampoco sabía, hasta que él me lo contó, que fue actor de La Barraca, la legendaria compañía trashumante de Federico García Lorca. Nunca terminaré de agradecer al destino los dos años maravillosos que trabajé en su compañía, llamada de manera muy sucinta: Teatro Español de México.

El objetivo era muy claro: hacer teatro clásico español con actores tanto españoles como mexicanos.

En esa época ser un actor español era un arma de doble filo pues, por un lado, se apreciaba en mucho la escuela española de actuación y, por otro, se veía con malos ojos lo que ya se consideraba como una exagerada presencia ibérica en los foros mexicanos.

Y la crítica también era ambigua; si se trabajaba bien se decía con aquel regustillo malinchista que siempre hemos padecido: “¡Claro! Es muy buena porque es española”.

Y si la obra era un fracaso: “¡Claro! ¿Cómo no va a ser malísima si trabajan puros españoles?”.

Todo esto a la larga fue pasando, pero en 1953 el tema estaba muy vigente. Por eso Custodio quiso poner su grano de arena al crear el Teatro Español… de México.

A Custodio le interesaba el Siglo de Oro específicamente y decidió empezar la temporada con la obra mayor del teatro: *La Celestina*, de don Fernando de Rojas.

Fue curioso lo que pasó con esta temporada, pues lo que era el trabajo de una modesta compañía en un teatro pequeño —la Sala Molière, en Nazas 43, en la sede del IFAL—, se convirtió en un movimiento teatral en el que entraron a debate los más importantes teatristas y críticos de la época. Luis G. Basurto, por ejemplo, denostó fuertemente al Instituto Nacional de Bellas Artes por no producir las obras, dejando al garete a un productor independiente, que era Custodio. "Una vez más", escribía un iracundo Basurto, "manos particulares defienden y sustentan una labor que por obligación, correspondería al Estado: la difusión del teatro clásico… y sustituyen al trabajo organizado y sólido que debería desarrollar, a través de su órgano adecuado, el gobierno de México". Sin embargo, Basurto era más o menos injusto, pues el INBA, a

través de la Compañía Nacional de Ópera, nos había proporcionado, cuando menos, el vestuario. Es decir, que nuestra producción era un *bodegazo*. Cuando se lo hicieron notar a Basurto, éste sólo agregó: "Pues gracias a este ínfimo patrocinio, el INBA puede acreditar, hasta hoy, su mejor labor escénica en lo que va de 1953. ¡Imagínense lo que lograría el Instituto si se ocupara por completo de la temporada!". Luis era terrible, pero en esto último no le faltaba razón. En esas mismas fechas, la Universidad de Guanajuato, una institución con muchos menos recursos que el INBA, apoyaba certeramente a Enrique Ruelas en sus representaciones de los *Entremeses* de Cervantes.

Y lo apoyó tan bien que de ahí surgió el Festival Cervantino.

Pero hechas a un lado las discusiones que atañen siempre a los intelectuales y a los políticos, que nunca a los actores, quienes sólo queremos hacer teatro, sea como sea, recordando siempre a doña Virginia Fábregas quien decía: "¡En el escenario, que se ponga lo que se deba aunque se deba lo que se ponga!". Y *La Celestina* fue un buen éxito para nosotros.

Hubo, por cierto, otro problema serio: el de la censura oficial que no nos autorizaba el estreno por considerar la temática de la obra como un asunto totalmente inmoral.

Inclusive se le envió, al teatro, un citatorio al señor Fernando de Rojas para que explicara "a la autoridad" los contenidos de su obra. Álvaro Custodio tuvo que ir en su representación y explicarle "a la autoridad" que por el hecho de haber muerto hacía más de cuatrocientos años, el señor Fernando de Rojas se encontraba un tanto indispuesto.

Más tarde, en 1960, y aunque ustedes no lo crean, *La Celestina* fue

prohibida en México. Este despropósito, por fortuna, no duró mucho tiempo.

Ese fue mi primer trabajo actoral basado en una metodología. Disfruté y aprendí muchísimo. Mi personaje, naturalmente, no era el de la alcahueta, sino el de la meretriz Elicia, la protegida de Celestina.

El personaje principal fue encarnado por Amparo Villegas. Amparo, nacida en Salamanca, había trabajado con las legendarias María Tubau, Rosario Pino y María Guerrero; bajo su cuidado se contaron los estrenos, en España, de obras de Benavente, Pirandello y Bernard Shaw. Frecuentaba el Ateneo, por supuesto, y desde ahí nos conocíamos. Cuando Custodio formó la compañía, Amparo no dudó ni un segundo en recomendarme para ser integrante de ésta. La Villegas sería, con los años, no sólo mi gran amiga, sino también mi maestra. "¡Aprende bien, Ofelia! ¡Fíjate cómo hago a la Celestina, porque algún día tú la vas a hacer!". Yo me reía: "¡Ay, Amparo!".

Y no podía, por supuesto, dejar de mirarla. Cuando Amparo abordaba el

"¡Conjúrote, triste Plutón! ¡Señor de la profundidad infernal! ¡Emperador de la Corte Dañada! ¡Capitán soberbio de los condenados ángeles…!", un rito atávico se apoderaba del escenario y los actores y el público no podíamos hacer otra cosa más que participar, con el silencio, en el embrujo de la Villegas.

Ahora escribiré algo que nunca he dicho. Cuando estaba en el escenario, Amparo me tomaba de la mano y me miraba fijamente acariciándome con la mirada. Y al hablarme, no era Amparo quien lo hacía, sino un ser ancestral, venido de no sé qué noche del tiempo. La primera vez que lo hizo, la primera vez que me hipnotizó con esos ojos que miraban otras épocas, sentí que una mano helada me acariciaba la espalda. Y la segunda y la tercera vez que lo hizo, también. Una noche se lo confesé. "¿Te asusta?", me dijo con una sonrisa, "A mí también me asustaba cuando yo era Melibea y mi Celestina era Carmen Cobeña y ella lo hacía así conmigo. Y a la Cobeña, cuando era Elicia, se lo hacía María Guerrero y a la Guerrero se lo hizo María Tubau… somos una cadena, Ofelia, y las Celestinas somos como una cofradía. Tú vas a ser parte de esa cofradía".

Treinta años después, en 1982, y con la sombra de Amparo Villegas a cuestas, debutaba yo en el papel de Celestina, procurando continuar la larga cadena que iniciara hace 500 años.

Desde hacía varios años se me venía insistiendo en representar a la alcahueta, pero mi respuesta siempre era la misma: “Por respeto a Amparo Villegas, mientras ella esté con vida, no haré *La Celestina*”. Y cumplí mi promesa. Cuando al fin me lancé al proyecto, hubiese deseado que Amparo continuara viva. ¡Cuántos temores! ¡Cuántas dudas!

El Teatro de la Nación invitó al joven director Salvador Garcini a realizar la adaptación y la dirección de la obra. Garcini fue un viento fresco que recorrió el montaje. No voy a hablar de mi Celestina, que ahí está la de Amparo. Durante varios años la monté y la remonté, en diversos teatros, en festivales internacionales… ¡La hice hasta en silla de ruedas, en Monterrey!, pues la noche anterior me había caído desde el escenario a las butacas. Representé *La Celestina* mil veces, y no lo digo como metáfora, no. Llegamos a celebrar 1000 representaciones. ¡Mil conjuros a Plutón! ¡Mil engaños y asesinatos! ¡Mil carcajadas en la taberna!

Celestina es, junto con Hécuba, mi más grande orgullo como actriz. Es por esto que no quiero hablar más de ella. Ahí están las crónicas. Que ellas hablen.

Después de mi debut como Celestina, me dije a mí misma: “Ofelia, ya te puedes morir en paz”. ¡Por eso creo que la representé por casi diez años más…!

Y regresando en el tiempo, de esa primera *Celestina* gané, entre otras muchas cosas, a dos nuevos amigos. Era un par de actores que realizaban los papeles de los criados, asesinos de la Celestina, Pármeno y Sempronio: Ignacio López Tarso y Guillermo Orea, respectivamente.

Siendo muy jóvenes, ya eran egresados de la Escuela de Arte Dramático del INBA.

López Tarso había sido alumno de Xavier Villaurrutia, lo mismo que Orea. Ambos tenían una corta pero ya inteligente trayectoria, e Ignacio, inclusive, comenzaba a ser una figura televisiva al interpretar a Sherlock Holmes en la pantalla chica.

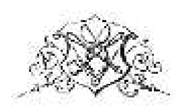
Las críticas a sus trabajos siempre fueron elogiosas y se apreciaba la seriedad de su carrera. En cambio, de mí se escribió: “Ofelia Guilmain es una actriz de buen temperamento que ha desperdiciado tontamente su calidad en varias temporadas acéfalas…”, mientras que Antonio Magaña Esquivel escribía: “El caso de Ofelia Guilmain es un gran

ejemplo de desperdicio de cualidades dramáticas y de cómo un buen director transforma y aprovecha una vocación a punto de deshacerse…”.

“¡Temporadas acéfalas!”, “¡un desperdicio…!, ¡una vocación a punto de deshacerse!”. ¡Tenía que borrar esos comentarios de mi mente! Y no es que me ofendieran, al contrario. Eran un acicate para no detenerme nunca… ¡y no tenía tiempo que perder! ¡Quería estar al parejo de Nacho y Amparo! ¡Quería estar a la altura de la dirección de Custodio y de los textos escogidos!

Le supliqué, le ordené a Álvaro Custodio que no dejara nunca de regañarme como lo hacía, que no dejara de enseñarme… ¡Necesitaba crecer! “¿Estás segura de que eso es lo que quieres, Ofelia…? Pues prepárate entonces, porque la próxima obra será *Las mocedades del Cid* y quiero que hagas a la Jimena. Tu contraparte, en el personaje de Rodrigo, será López Tarso”.

Comencé a contar los minutos y las horas para que me llegara ese nuevo reto.



EL RETABLO ROJO

En el frente militar estábamos todos, no sólo los milicianos. En el frente estaban los hombres y mujeres del pueblo que lo mismo levantaban barricadas que cubrían con costales de arena la fuente de Las Cibeles para protegerla de los bombardeos. En el frente estaban los viejos que ayudaban a embalar los cuadros del Museo del Prado para que el pobre de Goya no viese una vez más los horrores de la guerra. En el frente estaban los poetas y los músicos que escribían sobre sus rodillas los cantos que daban seña del desarrollo del conflicto, y en el frente estábamos también los jóvenes, subidos en un camión, diciendo y repitiendo los textos apenas aprendidos para el programa que se denominó Teatro de Guerrillas.

Federico García Lorca había creado su compañía de teatro itinerante, La Barraca, que iba de pueblo en pueblo, de juglar en juglar, recitando a Calderón, a Lope y a Cervantes ante las atónitas miradas de los labriegos y de las matronas de las villas.

A la llegada de la guerra, el Ministerio de Instrucción Pública retomó la idea de Lorca —que era la idea de los carros de misterios y comedias medievales— y creó diferentes compañías del Teatro de Guerrillas. El maestro Francisco Martínez Allende, asturiano crecido y formado en Argentina, tuvo la encomienda de crear una nueva compañía que dependiera del Ateneo de Madrid. Martínez Allende fue así el creador de El Retablo Rojo y a su proyecto fuimos llamados varios jóvenes madrileños, sin experiencia actoral ni militar, pero ya curtidos por las bombas y las metrallas y con una pasión desbordada en nuestras gargantas. Éramos diez integrantes del Retablo Rojo, hombres y mujeres, entre los que estaban el debilucho de Pepito Cibrián, un *chico tambor,* que por joven no podía combatir y por bien acompasado tocaba el tambor, otras compañeras de cuyo nombre no es que no quiera, sino que no puedo acordarme, y yo.

Aún recuerdo las vibrantes palabras de Martínez Allende quien nos imbuía un espíritu antifascista y contestatario durante los ensayos: “¡Tomemos al teatro como arma de combate en el terreno cultural, de orientación y propaganda, con el fin de servir de un modo eficaz a la guerra…!”, nos decía con la mirada encendida. “¡Vamos a ir a los sitios más concurridos por las masas populares, porque no se debe esperar a que el pueblo vaya en busca del teatro, sino que es el teatro el que debe buscar al pueblo! ¡Hagamos representaciones llanas y

viriles, despojadas de todo elemento accesorio que pueda quitar relieve a la expresión! ¡Queremos un teatro de contenido, ¡Trabajemos para la guerra de hoy y la revolución de mañana, tanto en el sentido político y social como en el

artístico y teatral…!”. Y créanme que escuchar esas palabras a los catorce años es como recibir una marca de fuego en la frente que no se borra nunca…

Martínez Allende me pidió en préstamo a mi madre, argumentando que yo era una chica “con una voz sorprendente, como la tuya, Aurora…” y mi madre me dio sus bendiciones. Nuestra pobre familia rota no estaría junta nunca más. Pedro se encontraba ya en el frente de Cataluña, mi hermana Esther trabajaba en la resistencia de Madrid, mi madre en el Ministerio y ahora me correspondía a mí trabajar en lo que mejor pudiera hacer. Mi abuela Yaya se había refugiado en casa de uno de sus hermanos.

Incluso el día del primer ataque rebelde, mi buen perro el Gos, el del parche de pirata, desapareció para siempre. Simplemente se extravió y se perdió entre la oscuridad. Quizá presentía el porvenir y no quiso ser testigo de todo lo que se acercaba.

Mi vida entonces la conté a partir del antes y el después del Gos.

Los miembros de El Retablo Rojo éramos llamados muy temprano al Ateneo. Ahí nos esperaban Martínez Allende, Rafael Alberti y Pedro Garfias, entre otros escritores y poetas, con sus textos recién escritos, recién garabateados, tempranamente rimados para que nos los aprendiéramos con esa memoria que ¡ay! sólo tienen los jóvenes. Bastaban dos o tres lecturas para memorizarlos y salíamos entonces. A las nueve de la mañana actuábamos en un hospital, a las once en un mercado, a las tres en un almacén y al atardecer en un nuevo hospital. Podíamos dar hasta diez funciones por día sin resentir ningún cansancio. Si actuábamos en alguna plaza, el camión se detenía en el centro de la misma y los actores desatornillábamos un costado de la caja del camión y súbitamente, mágicamente, teníamos un escenario. Todo estaba adaptado para hacer cambios de telones y de vestuario en la parte trasera. El *chico tambor* anunciaba con redobles el inicio de la función y entonces dábamos las noticias, las buenas y las malas, cantando y bailando, o simplemente recitando sobre nuestro carromato medieval, con el espíritu trashumante con el que hemos nacido los actores, herederos todos del *mester de juglaría,* un poco bufones, un poco goliardos, siempre maravillados por los aplausos de la concurrencia, el azoro de los pequeños, las lágrimas de las mujeres

y los vítores al gobierno por parte de los hombres, combatientes o no, quienes terminaban cantando, un coro al que nosotros nos uníamos, entonando *La Internacional*.

Todos nos quedamos muy callados cuando nos informaron que iríamos, por primera vez, al frente. Sabíamos que ese momento iba a llegar, sólo que la conciencia de saberlo

no atenuaba la certeza de hacerlo. Salimos para Valencia en donde los combates arreciaban. Nosotros no estábamos en la primera línea, lógicamente. Aprendimos a medir a qué distancia nos hallábamos de la lucha según la intensidad de las metrallas y las explosiones. Si se escuchaban apenas, Pepito sonreía: "No se preocupen, chicos, que ya se alejan…", pero si sonaban cercanas, Pepito, al igual que todos los demás, enmudecía y se restregaba las manos.

El primer día, al terminar el almuerzo, los pequeños faranduleros preparábamos el *tabladillo de fortuna,* nuestro escenario. El público estaba ya dispuesto y el *chico tambor* arremetió con fuerza a su instrumento dando inicio a la representación. Sin embargo, no bien había empezado ésta, cuando una sirena rasgó el aire y llamó al combate. Llenos de desesperanza vimos cómo los soldados se levantaban y se iban. Un hombre se alejó llorando y otro más se fue con una sonrisa en los labios. ¿Por qué sonreía si era posible que no volviera más? Nos quedamos solos. Solos, en la inmensidad de la guerra. Ahí, sentados en el tablado, escuchando los sonidos lejanos, seguimos el curso de la lucha en las trincheras que no podíamos ver. Así permanecimos durante horas interminables.

Escuchando solamente. De pronto, Pepito se bajó del carromato y cortó unas florecitas silvestres. Se acercó a mí con su sonrisa siempre sincera y me dijo: "Ah, y por cierto, felicidades, Ofelia". Yo me quedé muy seria y con ganas de darle una buena hostia.

"¿Felicidades? ¿Felicidades por qué, Pepito?", le pregunté más enojada que curiosa.

"¿Cómo que por qué, tonta?", volvió a sonreír, "¿se te ha olvidado que hoy es tu cumpleaños?". Me quedé helada. Pepito tenía razón. Se me había olvidado que ese noviembre cumplía yo quince años. No eran las mejores circunstancias en las que una chica pudiera recibir sus quince años, pero eran el lugar y el momento que a mí me habían tocado y aprendí a agradecerle a la vida, desde entonces, el que me diera un lugar de privilegio. A los quince años muchas jóvenes yacían muertas o heridas, huérfanas de todo y yo estaba ahí, con mis amigos

y con un ramillete de flores silvestres entre las manos… y además estaba viva. ¡Qué afortunada era!

Sin que nadie me viera, saqué de mi bolsa del pantalón la carta que mi hermano Pedro me había escrito, desde el campo de operaciones en que se encontraba, al enterarse de que había yo ingresado al programa de Teatro de Guerrillas. Sus palabras inflamadas, henchidas de valor juvenil, tenían la virtud de llenarme de valor y confianza. Volví a leerlas, por enésima ocasión: “Querida hermanita: Torpe, muy torpe hay que ser para no deducir de tus cartas el progreso tan formidable que ha sufrido tu persona. En la actualidad, te has colocado en el puesto que tu edad exigía. Hoy eres, en todo el sentido de la palabra, nuestra hermana mayor. Ten en cuenta, hermanita, que una disciplina política, un trabajo incansable y un constante ejemplo a todo el que nos rodea valen más que cientos de miles de palabras hinchadas de pasión. Hermanita,

trabaja incansablemente en nuestra retaguardia que yo, tu hermano, tu camarada de armas, te abrazo y te felicito. Pedro.”

Guardé la carta, como la guardé cientos de veces en que la leí después y como la guardo hasta ahora que soy una anciana.

Mientras tanto, en la retaguardia, con las horas nos llegó la noche y cesó entonces el fuego, comenzando la retirada. Muchos minutos de angustia pasaron antes de que los primeros combatientes regresaran.

Venían fatigados, sudorosos, hambrientos, heridos, y se detuvieron al llegar al sitio en el que estábamos los cómicos. Lentamente, uno tras otro, fueron sentándose en el suelo, como a la espera de la continuación del espectáculo interrumpido. No pedían agua, no pedían comida, ni camas, ni vendas. Pedían palabras. Pedían el consuelo de las palabras.

Alguien me empujó hasta el centro de la escena y me di cuenta entonces de que el hombre que se había ido llorando no había regresado. Busqué con la mirada y descubrí, para mi alivio, al soldado que se había ido con una sonrisa en los labios. Sólo que ahora él era el que lloraba. Con la voz entrecortada, comencé a recitar. De cuando en cuando llegaban algunos heridos que se negaban a continuar su camino hasta el hospital de campaña y se sentaban frente al tablado. Se hizo noche cerrada sobre el invisible auditorio mientras que nosotros hilvanábamos un poema tras otro. En esos momentos tuve la angustiosa sensación de estar acariciando a los heridos con mis versos, y por primera vez me di cabal cuenta de qué es lo que hacíamos ahí,

nosotros, los actorcitos de los que ninguno habíamos cumplido ni siquiera los dieciocho años.

¿Qué fue lo que esa noche me tocó? Tal vez nunca lo sabré a ciencia cierta, pero entendí el poder de las palabras; entendí con toda claridad que estar en un escenario era un privilegio y además una misión. Un privilegio que me prometí honrar hasta el final de mis días, y una misión a la que me entregué desde entonces con toda la fuerza de mi alma. Mi hermano Pedro me lo había pedido así.

Ahí, en esa noche cerrada en las trincheras de Valencia, encima de aquel tabladillo de fortuna, al cumplir mis primeros quince años, juré a los cielos entregar mi vida al arte, juré que la belleza y la justicia serían mi único fin y juré servir para siempre al canto rodado del poeta.

Juré convertirme en guardiana de las palabras.



LAS RECETAS DE LA ABUELA

Yo nunca he creído en aquellos que dicen engolando la voz: "Un verdadero actor se hace en las tablas". Y no creo en ello, porque un actor no sólo se hace en las tablas. Yo creo en la academia y creo en una formación actoral, pero también creo que las escuelas de teatro —las serias, por supuesto— no son los únicos lugares en los que un actor pueda o deba formarse. Si yo no estudié actuación en una escuela especializada fue simple y sencillamente porque cuando tenía la edad y el tiempo para ser estudiante no existían tales instituciones, y cuando se fundó la Escuela de Arte Teatral del INBA, yo era ya una mujer de treinta años, recién divorciada y con una familia que cuidar. ¡Qué envidia me provocan ahora todas las escuelas de actuación —las serias, por supuesto—

que existen! Pero bueno, las circunstancias de cada quien son muy suyas y no se pueden cambiar y por ello insisto en que hay muchas maneras de formarse como actor.

Siempre me ha dado un poco de pudor cuando me preguntan cómo hice yo para formarme, pues no existen fórmulas precisas para hacerlo, así que les compartiré mis experiencias y las conclusiones que he obtenido a través del tiempo; y quiero subrayar que son mis propias experiencias y conclusiones, porque nunca me ha gustado dar consejos y menos si nadie me los ha pedido.

Decía yo antes que creo en la academia. ¡Y cómo no hacerlo! El teatro es un arte y todo arte requiere de estudio y disciplina. No hay nada peor en el mundo que un actor inculto. El actor tiene la obligación de cultivarse, no sólo en teatro, sino en pintura, música, literatura y arte en general. Debe saber de historia y de geografía, dominar otro idioma además del materno, porque hablar bien nuestro propio idioma tampoco es fácil. Los actores debemos ver mucho cine e ir mucho al teatro. Leer, por supuesto. En mi caso particular eso siempre me fue natural, pues mi madre me ponía un libro en las manos, fuera cual fuera el motivo y la ocasión. Si me quería dar una recompensa, me daba un libro, si me quería castigar, me daba un libro, si estaba yo ociosa "¡niña, haz algo!, ¡lee este libro!", y si estaba yo inquieta "¡niña, estate tranquila!, ¡lee este libro!".

Crecí rodeada de libros y de escritores, de pintores y de músicos. Veinte años antes de que yo pensara siquiera en la posibilidad de hacer una tragedia griega, ya había leído y releído a todos los

clásicos… y lo sigo haciendo.

Pienso que un actor culto puede expresar mejor sus ideas, comprender mejor los conceptos del director y los del dramaturgo. Un actor debe tener la capacidad de

determinar si su personaje está, por ejemplo, deprimido, enfermo, abúlico, meditabundo, decepcionado, desfalleciente o abatido… y no solamente si está que se lo lleva el carajo. Un actor culto, por consiguiente, tiene más posibilidades de expresión, tiene más facetas que mostrar y podrá ofrecerle a su director más aristas en su trabajo para que éste pula o resalte lo que juzgue más conveniente.

Acerca de la creación del personaje sólo puedo decir dos cosas. La primera, es que no hay tal creación, sino, más bien, una recreación, pues de crearlo ya se encargó el autor. Y

la segunda es que el personaje siempre tiene la razón. La razón de qué o en qué, se preguntarán. ¡La razón en todo! Sólo hay que seguirlo y estudiarlo para comprenderlo, recordando siempre que al personaje se le estudia y no se le juzga. Si nos adentramos en él, siguiendo las pistas que el autor, su creador, nos plantea, entenderemos por qué Medea asesina a sus hijos, o por qué Bernarda ejerce tal tiranía en su casa. Es sólo estudiarlos. En el texto está todo. Un dramaturgo, un buen dramaturgo, sabrá darle a sus personajes el sustento y el pretexto adecuado. Los parlamentos de un libreto, así como las acotaciones de acción o pensamiento son como una partitura. Ahí está marcado el *tempo*, los *crescendos* y los silencios; los *fortes* y los *pianissimos*. Sólo hay que leer la partitura para que la música sea, para que la música tenga lugar.

Yo no sé si lo que hago pertenece a la escuela vivencial o formal, o si es una reminiscencia del teatro Kabuki, pero así es como yo recreo a mis personajes.

Daré un ejemplo más o menos al azar: Isabel de Inglaterra. Cuando me llamaron para representar este personaje de la obra de Bruckner, lo primero que hice, además de saltar como enana feliz por toda la casa, fue empaparme de su historia. Durante un año no escuché otra cosa que no fuera música isabelina. Las baladas de Dowland, Campion y Morley llenaron mis tardes con aires de flauta y de laúd. Compré libros de pintura de la época y aprendí cómo se confeccionaban las gorgueras, las capas y las pelucas. Releí a Shakespeare, en particular sus sonetos, y vi todas las películas que Bette Davis hizo sobre el personaje. Leí de nueva cuenta la *María Estuardo* de Schiller y la *María*

Tudor de Victor Hugo; eso sin contar que pedí que me raparan por completo, para poder entender lo que una mujer, víctima de la alopecia, puede sentir.

Leyendo y releyendo la obra intenté encontrar qué puntos de mi historia me hermanaban con Isabel. Isabel sufrió en su infancia, al igual que yo, la tristeza provocada por un padre distante que murió cuando ella era una niña. Mi padre no murió cuando yo era niña, pero desapareció por completo, que para el caso es lo mismo.

Isabel vivió persecuciones políticas y estuvo en peligro de muerte, al igual que yo.

Isabel amaba el arte y la música, y apoyó siempre a Shakespeare, cosa que yo también

habría hecho… he ahí otro punto en común. Y finalmente, Isabel era una mujer fuerte y autoritaria y su voz hacía temblar de miedo a más de uno, y yo… yo soy un dulce.

Después de esto, a pensar en su movimiento. Hay cuadros que la representan dando volteretas en el aire, bailando alguna *giga* vertiginosa, por lo que Isabel era ágil con su cuerpo. Mi Isabel ya era una mujer que frisaba los sesenta años, pero quien hubiese podido dar esas maromas de joven, y con toda esa parafernalia de ropajes además, tendría que moverse con soltura y viveza en su madurez y así le quité lo pomposo y estatuario, características que suelen dársele a las reinas que usan bromosos vestidos y hablan de vos y de vosotros.

Y luego a hacer lo que llamamos en teatro “trabajo de mesa”, es decir, leer la obra y comentar junto con el director y los compañeros de reparto los subtextos, las entrelíneas del libreto, lo que se quiere decir pero no se dice o se dice de otra manera, en fin…“análisis de texto”, como ahora se llama.

Este trabajo de mesa, o de análisis de texto, es muy importante, indispensable creo yo, pero tampoco se debe de exagerar el tiempo que se le dedica. A mí nunca me ha gustado que esos procesos sean demasiado largos, porque a la obra hay que “pararla”

pronto, pues un personaje necesita moverse y caminar. Es durante los ensayos —

cuando los actores se han aprendido el texto y han comprendido el planteamiento del director— cuando los personajes comienzan a vivir realmente; los famosos subtextos se acompañan entonces de una

mirada, un gesto, un guiño, y el asunto de recrear a un personaje se vuelve apasionante y la palabra “actuar” adquiere cualidades inefables.

Así es como yo he trabajado mis personajes. Claro que todo lo que les he dicho es un trabajo de búsqueda personal. Es un trabajo solitario. Después viene el director.

Muchas veces me han cuestionado el porqué no dirigí yo mis obras, como lo han hecho tantos primeros actores y actrices que forman su compañía. Bien, pues la respuesta es muy sencilla: ¡porque a mí eso me parece muy poco serio!

El director es un espejo en el que los actores nos reflejamos. El director es el único que tiene un concepto global del montaje y en él debemos confiar ciegamente los actores. Si yo dirigiera y actuara al mismo tiempo, ¿qué referencia iba a tener de mi trabajo? ¿El aplauso del público? Mala idea, porque hay veces que el público, de tan generoso, se vuelve alcahuete. Me ha ocurrido en algunas ocasiones en que he dado una función pavorosa, pensando en algún problema que me angustia o pensando incluso en la lista del súper —y el actor que esté libre de pecado que tire el primer jitomate—, y al final de la función… ¡el público aplaude de pie! He hecho montajes horrorosos… ¡y el público aplaude de pie! Y yo me pregunto, “¿bueno, pero por qué aplauden así si esto fue un asco?”. La respuesta me la dio una vez Rafael Llamas: “Ni modo, Ofelia, ya te amolaste. El público le aplaude a La Guilmain”. Así que, entonces, ¿quién me puede decir “esto está mal o esto está bien”? Pues el señor director.

A mí me gustan los directores precisos que llegan a los ensayos sabiendo ya lo que quieren. Eso significa que hicieron su tarea en casa y entonces los ensayos se convierten en un diálogo entre actor y director, un juego de ideas y de propuestas que hacen que el trabajo fluya. Los directores titubeantes que no han preparado su trabajo y quieren llegar a “inspirarse” al ensayo me sacan de quicio. Una cosa es probar, ensayar —por eso se llaman ensayos—, y otra muy distinta es no tener ni idea de lo que se quiere. Y tanto como los indecisos, me desagradan sobremanera los directores tiranos que no quieren actores, sino marionetas para moverlas a su antojo.

Yo siempre he respetado a los directores y tengo la disciplina del “sí, señor”, pues a ellos me entrego totalmente. Con el tiempo he tenido la

fortuna de poder decidir con quién trabajo y con quién no. Siempre he elegido a alguien por quien siento respeto o admiración. El respeto es lo más importante del mundo y no sólo en el teatro. Si yo no respeto a un director, prefiero no trabajar con él. Aún así me he equivocado. En algunas ocasiones, me he dado cuenta de que cometí un error cuando ya es muy tarde para remediarlo, y entonces tengo que trabajar bajo la guía del sabio y ancestral precepto del teatro que dice: “¡Sálvese quien pueda!”. También he preferido abandonar algunos proyectos en sus inicios, pues uno que otro director me ha llegado a decir: “¡Pero, Ofelia! ¡Tú eres grande! ¿Para qué quieres ensayar? ¡Con que te pares en el escenario es suficiente!” ¡Y me ha pasado, se los juro! En ese momento he agarrado mis cosas y me he ido. ¡No se vale! ¿Para qué está un director?

Yo he pretendido siempre recrear a mis personajes y no salir de Ofelia Guilmain.

Bastante trabajo me ha costado luchar con eso como para que venga una bestia a no dirigirme, porque luego, además, la culpa la tengo yo y no el director. Una vez el muy querido, pero muy maledicente José Antonio Alcaraz escribió: “El premio Ofelia Guilmain a mejor actriz se le otorga a Ofelia Guilmain en su papel de Ofelia Guilmain”.

¡La gracia que me hizo! Yo he abrazado esta profesión para crecer en ella, no para dormirme en mis laureles.

Yo entiendo que la personalidad de un actor permea siempre al personaje. Es lógico.

Somos actores, no médiums. Cada actor tiene su sello, su estilo. Es como los pintores, cuyo pincel se puede reconocer fácilmente. Tal vez nunca hemos visto un cuadro en específico pero decimos de inmediato: “éste es un Monet, o parece un Monet; aquel es

un Greco o un Picasso”. Así somos los actores también. Pero una cosa es esto y otra muy distinta es que me digan de repente: “Usted es un actriz de personalidad…” ¿Cómo de personalidad? ¿Qué diablos es eso? Yo suelo contestar, aunque suene muy esquemático, que sólo hay dos tipos de actores: los buenos y los malos. Y punto. Tanto como los directores: hay buenos y malos. Cuando un buen director se topa con un mal actor puede hacer algo, lo mismo que cuando un buen actor cae en manos de un mal director.

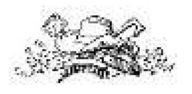
Cuando los dos son buenos se hacen cosas maravillosas, y cuando ambos son malos pues salen obras como las de… bueno, salen cosas

muy malas.

Y lo anterior me remite al asunto de la formación actoral y a aquello que dice que un actor se hace en las tablas. Esto también es cierto… en la medida en que se trabaje con un buen director.

La educación y la formación actoral continúan en los escenarios y nunca se detienen.

Esto hace a nuestra profesión tan apasionante y tan envidiable. Cada nuevo montaje es un inicio y cada noche de función es un debut, pues cada director es un maestro y cada escenario nos ofrece la oportunidad magnífica e irrepetible de ejercer con maestría nuestro oficio: la actuación.



LABORATORIO TEATRAL

—Entonces qué… ¿pronunciamos? —dijo Custodio ceceando de forma exagerada, durante el primer ensayo de *Las mocedades del Cid*.

Todos nos reímos pensando que se trataba de una broma pero no lo era. ¡Custodio quería que habláramos con acento! No todos estuvimos de acuerdo, pero cuando Custodio decidía algo no había manera de moverlo para ningún lado. El bueno de Cristian Caballero, que hacía honor a su apellido, y era un caballero muy fino, y que interpretaría a Diego Laínez, el padre de Rodrigo, daba saltos de gusto, pues siendo mexicano era más español que las sevillanas y actuar pronunciando le parecía una maravilla. Cristian era músico y cantante de ópera además, y a él le debimos, durante toda la temporada, la asesoría musical. ¡Nadie como él para hablar del *Cancionero de Palacio*! Por su parte, Guillermo Orea y López Tarso accedieron finalmente, aunque yo muy poco pudiese agregar. Bastante trabajo me costaba controlar el acento en escena como para caer de lleno en el romancero del siglo XVI de Guillén de Castro.

Yo esperaba una tormenta, pero no fue así. La crítica, siempre imprevisible, aplaudió la decisión, y un exultante Armando de María y Campos anotó: “La interpretación, —

‘pronunciando’, por cierto, como debe ser—, es excelente. Nada se pierde de un verso siquiera… ¡Así sí que se puede oír, entender, disfrutar, el mundo poético de los más añejos clásicos!”, concluía ya al borde del paroxismo. Y no sólo se hablaba de esto sino además de la pertinencia del texto. Cuando todos pensábamos que nos iban a acusar de dedicarnos a la “arqueología teatral”, surgieron los grandes defensores del teatro clásico quienes criticaban a los “intelectualistas ultramodernos” y hacían referencias constantes a la necesidad de preservar esta escuela en la que “deberían forjarse los que verdaderamente aman el teatro”.

Yo, por mi parte, sin ser fundamentalista, estoy de acuerdo en que el teatro clásico es una gran escuela y fuente de poesía y gran lenguaje, no sólo para los actores, sino también para el público. Creo, por ejemplo, que *La Celestina* debería de estar eternamente en cartelera, como un museo, como un templo, como una feria o como un mercado, según cada quién lo vea, para que el público pueda ir cuantas veces quiera y en el momento en que así lo decida. Claro que esto tal vez suene un poco exagerado, pero no está nada lejos de las necesidades

teatrales de un pueblo.

Al trabajar la Jimena, me encontré por primera vez con lo que marcaría muchas de mis actuaciones futuras: mi relación con la guerra.

En *Las mocedades del Cid* se aborda la muerte del padre de Jimena a manos de Rodrigo. La relación de ella hacia él se transforma en el odio más absoluto, y sólo al final de la obra Jimena perdonará al futuro Cid e iniciará su historia de amor, que es la historia más conocida de ambos.

Durante una de las sesiones de ensayo trabajábamos la difícil escena en la que Jimena exige al rey Fernando I la cabeza de Rodrigo y me di cuenta, con terror, de que el rostro que tenía yo en la mente no era el del padre muerto, sino el de mi hermano Pedro y de ahí obtenía toda la furia necesaria. “¡Justicia! ¡Justicia! ¡Justicia!”, clama Jimena antes de lanzarse a los pies del rey: “Desde la mayor ciudad, hasta la menor aldea, de los campos y la mar, ¡traedme la cabeza de Rodrigo!”. Todo lo que no supe decir a la muerte de mi hermano lo había escrito hacía siglos Guillén de Castro, con lo que resultó que el Conde Lozano, el padre de Jimena, pasó a ser el hermano muerto de la actriz y Rodrigo ya no era Rodrigo, ni mucho menos López Tarso, ¡sino un soldado franquista…! Cuando caí en cuenta de ello, me retiré del escenario, alterada, y no pude dejar de llorar en mucho tiempo. ¡No era lo que yo quería hacer! ¡Yo quería revestir con verdad los versos, pero no a costa de hurgar en mis recuerdos, confundiéndolos!

Custodio, mi maestro, me tranquilizó.

—No te preocupes, Ofelia. Lo único que tienes que hacer es recordar, no los hechos sino las sensaciones vividas para poder llevarlas y traerlas a voluntad para que no te hagas daño. Tienes que ejercitar el “músculo emocional” que te permitirá hacerlo —y cuando estaba yo más tranquila, agregó—. Si quieres llorar a tu hermano ve a una iglesia o ve a ver un médico, pero el escenario no es el diván de un psicoanalista, Ofelia.

Es un espacio en el que las emociones las transformamos en arte. Entiende esto.

Y sí, lo entendí. Lo entendí cabalmente, y a partir de ese momento una sensación de libertad, extraordinaria e inexplicable, se apoderó de mi cuerpo.

Al regresar al ensayo pude darme cuenta de que no era yo sino *otra* yo

la que actuaba. Eran en verdad mi voz y mis gestos, pero había otro ser accionándolos. En esta extraña disociación, podía manejar a mi antojo el texto, las sensaciones, las reacciones, con el mismo distanciamiento con que un pintor decide qué colores usar de su paleta y plasmar así, a voluntad, distintos trazos sobre el lienzo, utilizando su pincel como una extensión más delicada, más precisa, de su propia mano.

El día del estreno no me importaba otra cosa más que seguir experimentando con mis nuevas herramientas. No me fijé en nada más de lo que ocurría a mi derredor, hasta que un hecho impredecible e inexplicable me sacó de mi ilusión. Al terminar mi largo monólogo a los pies del rey, un clamor extraordinario llegó desde la sala. Cuando me

“desperté” del ensueño, vi que el público entero se había puesto de pie y me ovacionaba… ¡a mitad de la escena! Mis compañeros, incrédulos, me miraban con una gran alegría. ¿Qué había hecho yo? Nunca lo he sabido, pero ese día, y por primera vez en mi vida, me sentí verdaderamente actriz.

Ese día… y toda la temporada, pues no sólo contábamos con Custodio en la dirección, con Blanca Chacel en el vestuario y hasta con Cristian en la música sino además… ¡teníamos escenógrafos! ¡Escenógrafos verdaderos! Contábamos con escenografías que eran trabajos de artistas y no de albañiles o constructores, ni

“cortesías de tal o cual almacén”. En *La Celestina* había trabajado el joven Antonio López Mancera, mientras que ahora contábamos con el trabajo de José Renau. Ambos lograron crecer el reducido escenario de la Sala Molière con diseños sobrios y prácticos. Aunque el mejor trabajo lo realizaron, desde mi punto de vista, no escenógrafos, sino pintores.

En la siguiente temporada de la compañía se montó *Don Juan Tenorio*, cuyos decorados fueron una creación de Leonora Carrington. Leonora supo darle al montaje todo el ambiente surrealista que va implícito en él y que se ha perdido en las últimas puestas zarzueleras que se hacen de la obra. La Carrington entendió muy bien a Zorrilla, quien calificó a su texto como “drama fantásticorreligioso” y diseñó, inclusive, los programas de mano.

En enero de 1954 se estrenó la última obra de la temporada: *La discreta enamorada*, de Lope de Vega. En esta ocasión, tanto la escenografía como el vestuario corrieron a cargo de Vlady, el pintor

ruso, alumno de Max Ernst y avecindado en México.

Vlady creó un vestuario divertido y atemporal que recordaba, a golpe de vista, a los trajes del siglo XVII español, pero deconstruidos, reelaborados y en colores primarios. Lo mismo hizo con la escenografía, cuyos trazos recordaban la pintura de los niños y que ahora llamamos *naïf*. Todo esto lo hizo en concordancia con Custodio, quien dirigió la obra como si fuese un gran guignol, al estilo de la *commmedia dell'arte*. Custodio exigió de sus actores una actuación absolutamente fársica, que requería de una corporalidad muy específica. Yo, como no soy tonta, moví a mi personaje como si fuese una pequeña bailarina de ballet, y así, con esa carita de yo no fui, soltaba los textos más mordaces que pudieran existir.

Para entender el concepto de este montaje, Custodio nos enseñó que *La discreta enamorada* no sólo había sido fuente de inspiración de la muy popular zarzuela *Doña*

Francisquita, así como del genial Molière, quien tomó el mismo asunto y lo convirtió en *La escuela de los maridos,* sino que, Lope mismo, había tomado como tema para su obra uno de los cuentos del *Decameron* de Bocaccio.

Esta gran travesía fue el motivo de que Custodio se decidiera por la *commedia dell'arte*. Todos así lo entendimos, incluida Amparo Villegas, y nos divertimos como locos durante todas las funciones. Nacho logró de su Lucindo un personaje encantador.

El montaje sorprendió a muchos, quienes se referían a éste como "la obra en la que presentan a Lope en *technicolor*" y criticaron la "osadía", pero qué se le va a hacer, a los críticos es difícil darle gusto.

En mi papel de Gerarda me sentí plena y satisfecha, así lo reflejan las crónicas que no pienso poner aquí, pues en esta ocasión, sólo en ésta, el pudor me lo impide.

Fueron dos años de trabajo con Álvaro Custodio y fue este tiempo para mí como una gran escuela, un laboratorio en el que experimenté nuevas técnicas y formas de trabajo.

¿Cómo sería ahora abordar el teatro contemporáneo con mis nuevas herramientas?

Estaba ansiosa de encontrar una buena oportunidad.

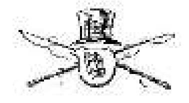
Un día, al llegar a casa después de una de las últimas funciones de la

Discreta… mi mamá me recibió en la puerta de la casa, gritando feliz con su voz estentórea:

—¡Nena! ¡Nena! ¡Te llamó Salvador Novo! ¡Quiere trabajar contigo Salvador Novo!

Yo también lancé un grito de alegría. Me sentía sorprendida, halagada, pero, sobre todo, me sentía preparada para trabajar con Novo.

Qué equivocada estaba.



NOVÍSIMO

Era Novo el iconoclasta, Novo el poeta, Novo el director y el dramaturgo; Novo el cronista, Novo el gourmet y Novo el archienemigo. Novo y su Teatro La Capilla, un teatro esplendoroso, en miniatura, con capacidad para poco más de cien espectadores.

Era Novo y su feudo, pues junto a La Capilla, estaba su restaurante, donde la especialidad era el "filete a la pimienta de Novo". Novo en todas partes. *Novísimo*. Novo el enamorado de la belleza masculina que dio a la homosexualidad su carta de naturalización, la hizo legal y la sacó del clóset. Y de Novo son las anécdotas. Sus mejores historias quizá no las escribió, sino las vivió. "Yo tengo vida, no biografía", le gustaba decir. ¿Quién se puede olvidar de aquella historia, que fue la mejor, en el Palacio de Bellas Artes, cuando se encontró frente a frente con Xavier Villaurrutia y éste le presentó, un tanto cohibido, a un joven mancebo como "mi sobrino"? "Sí, lo conozco bien", respondió lacónico Novo, "fue mi sobrino el año pasado". Y era el mismo Novo que no resistió la afrenta mayor: un grupo de invitados suyos disfrutaba del "filete a la pimienta" cuando uno de ellos, pobre infeliz, pidió salsa cátsup y con ella bañó el filete entero. Novo se quedó pasmado. Cuando al fin pudo reaccionar, se levantó lívido de su asiento, se acercó al inconsciente convidado, le arrebató el plato y lo estrelló contra el piso. Después de esto, como quien se ha liberado de una maldición, Novo respiró profundo, se dirigió a su lugar y continuó la plática. Al hombre aquel le fueron servidos inmediatamente unos huevos revueltos.

Durante los primeros ensayos con el maestro yo bien pude llamarme

"¡No, Ofelia!", pues era lo único que me decía. Todo lo que yo hacía estaba mal para él. Mi voz, mis gestos, "¡no hables como española, coño!", nada le gustaba. La obra *Trece a la mesa*, de Marc Sauvajon, era una comedia, en apariencia ligera, cuyo esquemático tema era el terror que experimentaba una dama de sociedad —Marilú Elízaga— ante el hecho de que a su mesa y en plena cena de Navidad, se sentarán trece comensales. Mi papel era el de una sudamericana, desparpajada y ajena al asunto fatídico del número trece, y mi función era enloquecer a la muy *refifí* Marilú Elízaga. Magdalena, su personaje, pregunta, al borde de la crisis, al mío: "¿¡Pero es que a usted no le preocupa que seamos trece a la mesa!?", "¡Ay, no señora! Mientras alcance la comida para todos…", le contestaba yo tan quitada de la pena.

El maestro Novo y yo trabajamos intensamente. Él me quería quitar el acento y el gesto grande del teatro épico y yo quería manejar un texto contemporáneo con las

herramientas actorales adquiridas en el laboratorio que fue el Teatro Español de México. No nos entendíamos. Por momentos yo lo veía absolutamente arrepentido de haberme llamado, y yo, por mi parte, comenzaba a descorazonarme. Empecé a llegar tarde a los ensayos, pues me angustiaba yo de tal manera que ya no sabía si llegar o no.

Novo se ponía furioso y cada vez era más intolerante conmigo. Pero un día ocurrió lo del león. Sí, lo del "famoso león de la Guilmain".

Un buen día llegué más tarde que nunca. El maestro estaba tan enojado que sólo alcanzaba a bufar:

—Y ahora qué le pasó…

Yo esperé unos segundos antes de hablar.

—Pues no me lo va a creer, maestro, pero me pasó algo horrible.

—La escucho…

Yo tomé aire:

—Pues figúrese usted que al abrir la puerta de mi casa para venir al ensayo… ¡me encontré un león ahí parado! ¡De verdad! ¡Era un león pavoroso que me rugía y me enseñaba sus colmillotes… así, así de grandes! —y le enseñaba yo los colmillos del león.

Novo no daba crédito, pero yo ya estaba encarrerada. Hasta me puse a

llorar—: No sabe usted, maestro, qué susto me llevé, ya no por mí… ¡sino por mis hijos! Yo no sabía qué hacer, no había nadie que me ayudara y como cada vez que abría la puerta el león me enseñaba los colmillotes… ¡pues me tuve que quedar adentro hasta que se fuera! —

discretamente, sequé mis lágrimas—. Pero bueno, maestro, ya ve usted, una vez que se fue el león yo he podido salir y aquí estoy finalmente, a sus órdenes…

¡Qué gran actuación la mía! ¡Qué manejo de la verdad escénica! Se hizo un pasmoso silencio. Novo tenía la boca abierta y cuando yo creí que me iba a dar un bofetón, soltó una carcajada que se escuchó por todo Coyoacán. ¡No podía dejar de reír! ¡Hasta lloraba! Inclusive decidió cancelar el ensayo y nos invitó a todos unas copas. El maestro Novo y yo platicamos tantas cosas, nuestras cosas, durante horas enteras y de ahí surgió la gran amistad y el respeto que siempre nos unió. A partir de ese día todos los velos que nos separaban cayeron uno por uno y el trabajo fluyó de una manera maravillosa.

Marilú Elízaga y yo hicimos una pareja extraordinaria, y sí, tengo que decirlo, la obra se convirtió en uno de los grandes éxitos de la temporada.

En el papel del Mayordomo actuaba un mocetón guapísimo que se llamaba Eduardo de Florez. Era hijo de Marilú Elízaga. Desde que lo conocí me encantaron, no sólo su físico —que era un portento—, sino también su gracia y su bonhomía. Él no era actor, era músico, pero estaba ahí por su madre y no lo hacía nada mal. Un defecto tenía que tener: era miope cual topo viejo, y al salir a escena sin sus lentes, no veía nada. En una de las primeras funciones, a Marilú se le cayó un arete y así, en plena escena y muy en personaje, le pidió a Federico, el mayordomo: “Federico, acabo de extraviar un pendiente. Búsquelo, por favor”, y entonces Eduardo, muy servicial, se puso a gatear por todo el escenario, con sus uno ochenta y tantos de estatura, buscando el arete. Era tan chistoso que el público comenzó a reír, pensando que todo eso era parte de la obra.

A Marilú y a mí nos empezó a ganar la risa. Entonces Marilú lo regaña: “¡Ay, por Dios, Federico! ¿Es que no puede encontrar un pendiente? ¿Qué acaso no lo ve?”, y el pobre de Eduardo, colorado y sudoroso, se puso en rodillas y le gritó, abriendo las manos:

“¡Mamá!”, como diciéndole “ya ni la amuelas”… ¡frente a todo el público! y a Marilú y a mí nos empezó un ataque de risa pavoroso. Y les aseguro que un ataque de risa en escena es lo más terrible,

incontrolable y vergonzoso que le puede ocurrir a un actor.

Después nos podemos divertir al platicarlo, pero en el momento se siente una angustia indecible, le vienen a una sudores y hasta dolor de cabeza por el afán de detener la risa.

Y nos pasó durante toda la obra. Cada vez que Marilú y yo nos veíamos a los ojos, venían las incontenibles carcajadas. Esta experiencia la recuerdo como una de las más amargas en mi carrera, pues además, un señor del público, indignado con justa razón, se levantó de su asiento ¡y nos gritoneó horrible! Nos acusó de ser unas improvisadas y de no tener el más mínimo respeto por el teatro y por el público… y se salió furioso.

Qué vergüenza tan grande. El maestro Novo nos vio tan abatidas al final de la función que ya ni se animó a gritonearnos. Él sabía de los tormentos de la risa.

Cuando pasaron los días y hacíamos todo lo posible por olvidar el incidente, sólo podía recordar con cariño la imagen del guapo de Eduardo, gateando por el escenario.

Un día le pregunté su edad. Tenía veintidós años. Yo me quedé pasmada. Era diez años más joven que yo, aunque no lo pareciera, dada su imponente estatura. Pero bueno, supe su edad demasiado tarde, pues yo ya estaba perdidamente enamorada de él.

Eduardo de Flórez se convirtió en mi segundo esposo y mi amiga Marilú Elízaga, en mi suegra. Eduardo y yo estuvimos casados durante once años y no tuvimos hijos.

Con mis dos maridos estuve casada once años con cada uno. Lucilo era diecisiete años mayor que yo y Eduardo diez años menor. Siqueiros era veinticinco años mayor y yo tuve después otros novios mucho más jóvenes.

Como verán, eso de las matemáticas nunca se me dio.

La temporada de *Trece a la mesa* representó un aliciente tal para Marilú Elízaga en su debut profesional —antes había actuado en algunos grupos amateurs— que tomó su propio dinero y compró y remodeló el Teatro del Caballito. Ahí estrenamos una obra menor llamada *Tovarich*, que versa sobre la vida en el exilio parisino de los otrora poderosos aristócratas rusos, después de la revolución popular. Sin ser tan banal como un *Mamá nos quita los novios*, por ahí andaba esta *Tovarich*, una comedia ligera escrita para el lucimiento de la

actriz principal que era, por supuesto, Marilú. Por eso me dio tanto gusto que Novo me llamara de nuevo a trabajar en una obra suya: *A ocho columnas*.

Salvador Novo me dio en esa ocasión un regalo extraordinario: fue la primera vez que mi nombre se escribió antes del título y así se realizó la publicidad que anunciaba

"a Ofelia Guilmain en *A ocho columnas*". Era un honor inmerecido. Tan inmerecido como el pobre recibimiento que el público y la prensa le dispensaron al montaje. Sobre todo la prensa. *A ocho columnas* es una obra que aún ahora se mantendría vigente y haría fruncir el ceño a muchos. En la obra se aborda la inmoralidad y el contubernio existente entre los dirigentes políticos y el llamado "cuarto poder": la prensa. En *A ocho columnas* el prominente director del diario más importante de México, sin mencionar ningún nombre, acepta el soborno de un diputado para "atacar" a un secretario de Estado, cuyas acciones van en contra del *establishment* político, acarreando así, al interior del diario, una extraordinaria lucha de valores éticos en la que los vencidos son aquellos que defienden los principios más altos del periodismo.

¿Lucha de intereses? ¿Los medios manipulando la verdad? ¿Funcionarios del gobierno coludidos con los medios para atacar a los oponentes políticos? ¿Les suena parecido? ¿Y si se repusiera ahora *A ocho columnas* y la acción se traspasara, no a un diario, sino a una televisora o a una radiodifusora…? ¡La prensa reaccionaría de la misma manera que hace cincuenta años, seguramente! La obra de Novo se consideró

"incómoda" y sobre ella pesó el silencio más pernicioso que consiste no en callar, sino, más bien, en no hablar. Los personajes eran tan reales que muchos se identificaron con ellos y "se pusieron el saco", completamente ofendidos, para entonces conducirse como los mismos personajes de la pieza. El nombre de Novo fue vetado por un importante diario, cuyo director juró que no publicaría "ni la esquela mortuoria del tal Novo".

Al término de la temporada me despedí de él:

—Quiero pedirle algo que me parece terrible, maestro.

—Tú dirás…

—Escríbame una obra.

Novo sonrió:

—Sí, Ofelia, te voy a escribir algo un día de estos…

Dejé de ver a Novo un tiempo, salvo en estrenos, fiestas o eventos especiales, hasta que me llamó un día por teléfono:

—Ofelia, ya tengo tu obra.

En abril de 1961 estrenábamos, en el Teatro Xola, *Yocasta, o casi*, de nuevo bajo la dirección de Novo. Estelarizábamos Carlos López Moctezuma y yo. Los jóvenes Susana Alexander y Tony Carbajal actuaban con nosotros.

Así como en *La culta dama* y en *A ocho columnas* Novo había desmenuzado a la alta sociedad y al mundo del periodismo, respectivamente, en *Yocasta, o casi* diseccionaba otro mundo por él conocido, amado y odiado al mismo tiempo: el del teatro, haciendo del personaje central, Dora Lamont, una certera, y en ocasiones cruel, radiografía del mundo interno de una actriz. “¿Su madre vive?”, pregunta Dora a su interlocutor. “Sí”, responde éste, y Dora agrega: “Es una inclinación muy generalizada en las madres…”.

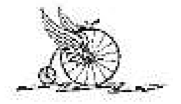
El mismo personaje, Alberto, le habla a Dora acerca de su hija: “Ha tenido inclinación por el teatro. En las escuela declamaba…”, “¡Qué horror!”, se escandaliza Dora: “Si tu hija de veras sirve, si tiene vocación… y temperamento… Ahora ya hay hasta escuelas de eso… como las hay de repostería. El método Stanislavsky se usa ahora como antes el método Czerny para arremeter contra el piano. Hoy las actrices prefabricadas empiezan por meterse ¡con el pobre de Shakespeare! ¡Yo me hice en las tablas, no con recetas! El mío es arte y con él se nace… pero tú nunca has entendido de eso…”.

Comprenderán que todo lo que dijera el personaje de Dora habría de tomarse como palabras mías, así que no tengo que decir que fue valor lo que necesitamos Novo, como autor, y yo, como intérprete, para arrostrar este montaje. Pero todo valió la pena.

Yocasta, o casi fue la primera comedia mexicana que el Patronato para la operación de los Teatros del Seguro Social produjo y con ella inauguró la temporada de Teatro Universal que se realizaría en el Teatro Xola.

Iniciaba la gran labor del Seguro Social en el teatro mexicano. Ese fue el principio de lo que derivó en las temporadas del Teatro de la Nación, proyecto sin precedentes y también, ¡ay!, sin continuidad en

nuestro país.



LA MUERTE DE LOS ÁNGELES

Fue ahí, en Valencia, donde nos enteramos: García Lorca había sido fusilado en Granada y aquí la palabra *fusilado* no es más que un eufemismo que quiere ocultar la palabra *asesinado*. Federico —y me van a perdonar que lo llame así, tan familiarmente—

se fue a meter a la boca del lobo. Ya sé que el "hubiera" no existe pero la rebeldía de los hombres ante la fatalidad le ha conferido al "hubiera" un poder de esperanza nunca realizada, pero esperanza al fin: ¡Si se hubiera quedado en Madrid o en Valencia… o en Buenos Aires! ¡Si hubiera entendido, como todos se lo dijeron, que él se había convertido en un símbolo y que las guerras se hacen, se pierden y se ganan fabricando o destruyendo símbolos! ¡Si hubiera entendido que desde el principio de la lucha se habían fijado sobre de él los ojos de las raposas! Si hubiera… pero no. El destino es una cita ineludible a la que nadie puede faltar. Fue Martínez Allende quien nos lo avisó, llorando, y ese día lloramos todos; sin haberlo conocido, Federico era para nosotros un amigo y un maestro. Por seguir su ejemplo se crearon las Guerrillas del Teatro; por bordar la nueva bandera republicana a mi madre la llamaban "Mariana Pineda", como la heroína andaluza del siglo XIX que Federico recreara con su pluma; cada vez que iniciábamos una representación, todos nos decíamos hacia nuestro interior: "Por ahí debe de andar Federico, haciendo lo mismo que nosotros" y eso nos llenaba de orgullo…

Federico era demasiado honesto, demasiado bello, demasiado talentoso… y nada de esto habían respetado los fusiles de los esbirros. Desde ese día me invadió un desasosiego del que no me pude desprender en mucho tiempo. Si esas bestias habían podido asesinar a un ángel, ¿qué podíamos esperar los demás? Y no me equivoqué, por desgracia. Poco a poco, durante los tres años que duró el fratricidio, la balanza nos fue dejando cada vez más desprotegidos. Y los papeles se invirtieron. Ellos, los rebeldes que se levantaron en armas en contra de la República, que alguna vez prometieron defender, se hicieron llamar ahora "nacionalistas" y nosotros pasamos a ser los rebeldes y los traidores. Nosotros, los republicanos, dejamos de serlo para ser

llamados “rojos”, simplemente. Quienes defendíamos a la República pasamos a ser “antimonárquicos” y

“anticlericales”. Se equivocaban, por supuesto. Nosotros éramos antifascistas. Y si España se hartó de Alfonso XIII no fue porque tuviera “sangre azul”, sino por incompetente. Pero, de cualquier forma, nos cubrieron de epítetos aquellos que se avergonzaban, seguramente, de tomar conciencia de los que les correspondían. Pero así es la guerra. La gran maniquea: ellos y nosotros, buenos y malos, nacionalistas y

traidores, víctimas y tiranos. El blanco y el negro. Vencedores y vencidos. El principio y el fin.

Y el fin se fue acercando. El asedio de Madrid fue cruel y fue eterno. El gobierno se trasladó a Valencia y en ese traslado se fue mi madre. Me ordenó que me fuera con ella.

El Retablo Rojo se coordinaría ahora desde Valencia. Mi madre le pidió también a mi hermana Esther que nos acompañara, pero esta se rehusó. Durante el largo sitio de Madrid, el avión que piloteaba Antonio, su novio, había sido derribado. “Vámonos, Esther”, le supliqué llorando, pero ella se negó. Dijo que tenía que vengar la muerte de Antonio. “¡Entonces me quedo contigo!”, le dije, pero me atajó: “¡No, Nena, tú te vas a Valencia! Tú eres una niña y tienes una vida por delante. Déjame aquí, que yo debo resistir para honrar a Antonio; además, tú tienes que ver por mamá. Vete con ella. En Figueras está Pedro. Ahí nos encontraremos todos, ya verás”. No escuchó nuestras súplicas. Nos dijo además que alguien tenía que cuidar de la Yaya, quien no quería dejar Madrid, y además, decía para tranquilizarnos, si el abuelo Ernesto se había ido al exilio en la comitiva de Alfonso XIII… ¡todos pensarían que eran monárquicas! “Ya verás, Nena, dentro de muchos años tú y yo vamos a ser muy viejitas y nos vamos a reír de todo esto…”. Han pasado más de sesenta y cinco años, soy anciana y todavía no me puedo reír. No sin mi hermana. No sin ella.

Se inició el desalojo del gobierno hacia Valencia. Y otra vez los eufemismos. Aquello era una desbandada general. La caída de Madrid suponía el final de la guerra. Comenzaba el año de 1939. Desde Valencia se organizaban diversos envíos de provisiones hacia Madrid. Camiones cargados con mantas y alimentos partían a diario cruzando la cada vez más estrecha zona que se mantenía republicana. En algunos camiones se colocaban mantas: “Héroes de Madrid, Valencia os envidia ¡y admira!” Era un mensaje de esperanza para los

madrileños, pero la verdad es que la derrota se olía en el aire.

Martínez Allende fue comisionado por el Ministerio de Instrucción Pública para llevar al El Retablo Rojo ahora a Barcelona, en Cataluña, en previsión de encontrarnos cerca de la frontera, para cuando el final llegara. Mi madre me despidió:

—No te preocupes, hija, que pronto me reuniré contigo —y me dio un beso—. Los estamos protegiendo, entiéndelo así.

—Así lo entiendo, madre —antes de salir de la improvisada oficina me volví hacia ella y dije sin pensar—: Mamá… déjame verte a los ojos una vez más.

Sí, ahí estaba como siempre en los ojos de mi madre: la luz del consuelo. La volví a besar y salí de ahí. Un camión nos esperaba ya para trasladarnos a Barcelona.

De ser vencidos, no teníamos posibilidades de permanecer en España. Los franquistas habían emitido en Burgos un decreto, que es un nuevo eufemismo para decir ahora *amenaza,* que decía: “Al término de la guerra se perseguirán y castigarán todos los delitos cometidos a partir del año de 1934”. Uno de los principales delitos era el “desafecto al régimen después del levantamiento militar”.

En febrero, Manuel Azaña y diversos ministros del gobierno se vieron forzados a cruzar la frontera. Iniciaba el exilio.

Fueron días de enorme confusión. Las noticias corrían más rápidas que el viento y cuando teníamos algo listo y escrito, para decir desde el tablado, las noticias ya habían envejecido de la noche a la mañana.

Al cabo de unos días de permanecer en Barcelona nos despertó Martínez Allende.

“¡Nos vamos para Figueras!”. A pesar de todo yo me alegré, pues sabía que en ese pequeño enclave fronterizo se encontraba mi hermano Pedro. “¡Pero tengo que avisar a mi madre!”, le dije. Martínez Allende me tomó por los hombros: “Tu madre ya no está en España. Ha tenido que cruzar la frontera. Ahora está en Francia y si aún crees en algo, niña, pídele a ese algo que te la permita ver una vez más”. No supe qué contestar.

En silencio junté mi hatillo de ropa y fui a desayunar, sin ningún apetito. No era la primera vez que comíamos en los comedores del ejército, ni era la primera vez que nos servían un cucharón de potaje a

medio cocer, pero sí era la primera vez que el alimento se me atoraba en la garganta y me ahogaba con mis propias lágrimas. “¡Mira que si no te lo comes tú me lo como yo, que a mí me hace mucha falta!”, me dijo Pepito Cibrián.

“Anda, Nena, que tienes que estar bonita para cuando veas otra vez a tu mamá…”.

Miré largamente a Pepito y sólo le pude decir: “La voy a ver otra vez, ¿verdad?”,

“¡Claro, tonta! ¡Pero tienes que comer!”. Me acabé el plato entero. Además, en Figueras me iba a reunir con Pedro y con Esther y desde ahí, los tres juntos, buscaríamos a mi madre a donde fuera que el viento se la hubiese llevado.



LOS PIRINEOS

Llegar a Figueras fue lo mismo que llegar a la *nada.* De mi hermano Pedro no pude obtener ninguna noticia. Mi hermana Esther no podía llegar hasta allá y mi madre había desaparecido sin dejar ningún rastro.

Empecé a preguntar por ellos. "¿Pedro Puerta o Pedro Guilmain? No, señorita, no lo conocemos. Comuníquese con el comandante". Y el comandante tampoco aparecía.

"¿La señora Aurora Guilmain, del gobierno? No, nadie la ha visto. ¿Cuándo dice que cruzó?". Me acerqué a otros hombres. Cuando les describí a mi madre, uno de ellos, un hombre viejo que masticaba el catalán y el español con el único par de dientes que tenía, me dijo muy contento: "¿Pero de quién me habla usted? ¿De la Virgen María?", y todos rieron contentos: "¡Ah, claro! ¡La Virgen María! Sí, ha cruzado la pobrecita, pero como tiene las piernas muy malas, la han llevado en un borrico y por eso, por ir sobre el borrico y por su carita redonda y bonita que llevaba cubierta con una manta, la gente la ha llamado la Virgen María…" y se reían… "¿Os acordáis de la Virgen María?", se gritaban unos con otros, "¡Sí! La de las piernas malitas y ojitos de virgen…", y se reían de nuevo… y yo con ellos, pues estaba segura de que la virgen María era mi madre.

Pero al pensar en sus quebrantadas piernas, en ese frío pavoroso —estábamos en pleno febrero—, cruzando los Pirineos ¡y montada en un burro!, la idea ya no me pareció tan graciosa. Pero al menos tenía la certeza de que era mi madre.

Los últimos emisarios del gobierno de la República distribuían algunas mantas y comida para cruzar las montañas.

Sin más avíos que unos embutidos y unas hogazas de pan, iniciamos el camino pirineo. Debíamos cruzar por la parte baja de la cordillera, siguiendo los cauces fluviales que, desde antaño, se usaban como caminos para llegar de Francia a la Península Ibérica o viceversa. Subir una cuesta equivocada, internarse en un bosque no previsto o pretender ganar distancia a través de una meseta, podía significar la muerte.

Y lo fue para muchos. No todos lograron cruzar la cordillera. Los que iniciaron el recorrido en un grupo compacto, se habían ido

desperdigando por fuerza, pues eran muchos los niños que cargar y otros tantos viejos que no podían seguir el paso. Y el paso, precisamente, es lo que no se podía perder, pues el principal enemigo a vencer era el frío y la nieve. Dejar de sentir los pies o las manos, significaba dejar de sentir la vida corriendo por las venas. Aquellos que se entregaban mansamente al letargo de los miembros entumecidos, se entregaban en realidad a la muerte. La muerte de la

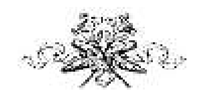
montaña, como se le llamaba. Cuando aquellos que íbamos solos convergíamos con algún grupo, ayudábamos en lo que podíamos o bien nos ayudaban a nosotros, pero la marea del exilio nos separaba y nos reunía de nuevo, en puntos distintos, con distintas caras pero con la misma angustia.

Lo que mejor recuerdo de esta travesía es cuando pude por fin divisar, a lo lejos, una pequeña bandera francesa. Tal vez no aquilaté en esos momentos lo que significaba, la salvación, pues mis pies y mis manos estaban demasiado agrietados y sangrantes, la mirada la tenía ya quemada por la blancura inclemente de la nieve y mis sentidos estaban embotados después de caminar sin descanso durante días enteros. Quizá el mismo número de días que permanecí inconsciente en un pequeño hospital de campaña, recibiendo atención médica y esperando por mi destino.

Y mi destino tuvo un nombre: Le Pouliguen-Sûr-Mer, un lugar en la costa francesa del Mediterráneo. Ahí fui trasladada en un pequeño camión de redilas, disfrazado de ambulancia, y ahí fui depositada en un antiguo y abandonado colegio en el que habían sido acondicionadas decenas y decenas de camas, dispuestas en los vacíos salones, por los que el viento del mar corría indiscreto y en donde perdimos nuestros nombres y nuestras identidades. Mi historia, mi familia, mi país, mis anhelos, se redujeron a un sencillo número: el 130, inscrito en una pequeña tarjeta que debíamos amarrar siempre a nuestras muñecas. La tarjeta decía *Réfugiés Espagnols. Numéro: 130. Nom:* O. Guilmain.

Las líneas que seguían a las palabras *Date d’arrivée* y *Destination*, quedaron en blanco.

Así, en blanco no más, como en blanco se quedaría mi vida durante los cinco meses que permanecí en aquel campo de concentración para refugiados; como en blanco se quedaron mis esperanzas; como en blanco se quedaron todas las respuestas.



LOS RIESGOS DE UNA ACTRIZ

Mi trabajo en la radio y en la televisión no sólo me trajo cierta fama y, ¡por fin!, una anhelada estabilidad económica. Me dio algo más valioso: libertad. Y yo a la libertad nunca le tuve miedo, al contrario, siempre la busqué, siempre luché por ella, y cuando la tuve al alcance de mis manos, defendí como una fiera mi derecho a conservarla. Y

hablo, sobre todo, de la libertad individual: la libertad de educar a tus hijos según tus propios principios y creencias; la libertad de unirte sentimentalmente a quien te complemente y te ayude a crecer; y, por supuesto, la libertad profesional para elegir los proyectos teatrales que más te interesen. Independencia, pues. Independencia espiritual en el arte y en la vida. Así, con la libertad como aliada, me enfrenté a dos montajes que si bien no aportaban gran cosa a la economía familiar —en uno de ellos, incluso, los actores formamos una cooperativa—, sí en cambio me ofrecían la posibilidad de expandir cada vez más mis posibilidades actorales.

El primero de estos trabajos fue la muy controversial obra de los franceses Puget y Bost: *Un tal Judas*. ¡Qué escándalo se armó! Y quizá el asunto lo ameritaba. Al menos hace cincuenta años. El Judas en cuestión es el apóstol maldito, nada menos, pero visto desde una postura existencialista muy distinta a la tradicional. La obra aborda los conflictos de Judas, quien, convencido de la divinidad de Jesucristo, mira aterrado, ante las dudas de su maestro, la posibilidad de que éste no sea más que un ser humano como cualquier otro. Este terrible presentimiento lo lleva a vender a Cristo para que pueda cumplir con su misión. ¡judas ha traicionado a Cristo por amor y por ayudarlo en su obra! Pero una vez muerto el maestro, y viendo, al día siguiente, que éste no ha resucitado, Judas se suicida, ante la futilidad de su traición, ante la imposibilidad de la presencia divina en la tierra. Cuando Lea, la mujer de Judas, entra gritando a su casa, al tercer día: "¡Judas! ¡Judas! ¡Tenías razón! ¡Cristo ha resucitado!", el cuerpo del apóstol, el que más había amado a su maestro, pende de una de las vigas de la casa…

¡Bueno! ¡Hasta los obispos tuvieron que ver en el asunto! Los grupos más radicales quisieron prohibir la obra, mientras que los liberales nos defendían. ¡La historia de siempre!

Yo quisiera explicar cuál era mi postura. A mí la Iglesia nunca me ha hecho la menor gracia. En el mejor de los casos me parece siniestra.

Pero Cristo es otra cosa, ¿no creen?

Cristo es un tipazo, vamos, y la Iglesia y su gente siempre lo dejan mal parado. Así que mi visión, sotanas aparte, es que *Un tal Judas* no era más que una obra de teatro

excelentemente escrita, que trataba de explicar —como lo han hecho muchas más piezas teatrales y películas en la historia— este evento único e irrepetible que fue la muerte de Jesucristo. ¡Y eso es muy válido! ¡Llevamos dos mil años tratando de entender qué fue este tornado que cambió la historia de la humanidad! Pero, a ver, que esto lo entiendan los fanáticos… porque no hay peor cosa que el fanatismo. "El fanatismo es el ascua que enciende el fuego de la violencia", decía Erasmo. ¡Y yo sé de fanatismos! Por eso no me gustaba lo que leía en los periódicos: "La obra es ríspida, negativa y profundamente herética", se escribió en *Revista de Revistas,* y Rosario Castellanos, ¡ay, mi adorada Rosario!, hizo lo suyo al escribir: "Los autores no se conforman con la ignorancia, la irreverencia, ni aún con la blasfemia… están haciendo sociología con cierto tufillo marxista…", y así por el estilo unas más. Por fortuna hubo otras opiniones, las de Basurto entre ellas, que aportaron voces de cordura al suceso enjuiciando al texto como lo que era: un texto dramático y no un tratado filosófico ni teológico.

Y como siempre pasa, el trabajo sólido y respetuoso es lo que pone a todos en su sitio. La obra fue dirigida y protagonizada por Pedro López Lagar, lo cual no era poca cosa. López Lagar había sido amigo muy cercano y actor de Federico García Lorca.

Había estrenado, nada menos que *Bodas de Sangre*, junto a Margarita Xirgu, con dirección de Lorca. El exilio lo llevó hasta Argentina y aquí en México hizo algunos montajes. Su trabajo actoral era siempre o muy alabado o muy criticado. Se hablaba de su "gran escuela", de su "gran estilo", así como se le criticaba su "horrible acento hispano-argentino". Pero fuese como fuese, López Lagar era un buen director, y a mí el papel de Lea, la mujer de Judas, me vino como anillo al dedo y me aportó un importante éxito personal.

Hasta Rosario Castellanos tuvo que admitirlo en esa ocasión.

El "escándalo teológico", como lo llamábamos, fue disminuyendo paulatinamente para encontrarnos con la realidad de que al público —después de tantos dimes y diretes—, no le interesaba mucho el asunto. Entonces nos conformamos en una cooperativa para poder continuar con la temporada. Estábamos dispuestos a seguir adelante por el

simple hecho de defender la libertad de los autores, del director y de nosotros mismos como actores, quienes creíamos en la importancia de divulgar un texto con tanto peso. Y el esfuerzo dio sus frutos. Poco a poco la gente comenzó a acercarse a la pequeña sala del Teatro Trianón, que estaba en la colonia Juárez, y se dio cuenta de que, ¡oh, maravilla!, no se trataba de una obra "herética", ni mucho menos ríspida o blasfema, sino, al contrario, una obra inteligente, propositiva, y sí, muy audaz, pero no irreverente.

Siempre he dicho que, en cuestión de opiniones, el público es el mejor juez… ¡y la temporada se convirtió en un éxito! El montaje entonces cobró tal relevancia que se hizo una adaptación para ser transmitida en los teleteatros de Canal 4. A partir de esa fecha, y durante muchos años, todas las obras de teatro en las que participé se transmitieron también por televisión.

Después de la intensa experiencia de *Un tal Judas*, la Universidad me hizo llegar el libreto de una obra de Albert Camus: *Los justos*. El director de la puesta sería André Moreau y el montaje se realizaría en el hoy legendario Teatro del Caballito.

Corría el año de 1955 y se iniciaba la gran aventura del Teatro Universitario.

El inicio de lo que hoy se conoce como Teatro Universitario se encuentra ligado, de manera indisoluble, al nombre de Héctor Azar, hombre de teatro y de letras, pero también de vocación docente, que inició un grupito teatral de estudiantes que se conoció como Teatro en Coapa. Este grupo surgía también como iniciativa del gran Julio Torri. La Universidad Nacional auspició con entusiasmo el proyecto y se decidió entonces por hacerlo crecer, rentando dos espacios, el teatro del Caballito y el del Globo, en los que se montaría, preferentemente, teatro contemporáneo o "experimental", aunque a mí este *terminajo* siempre me ha caído muy mal: ¿acaso no experimentan todos los directores del mundo? Héctor Azar se convirtió, al poco tiempo, en el jefe del Departamento de Teatro Universitario, y el escritor Carlos Solórzano en director de la compañía. Bajo la tutela de Azar se crearon el Centro Universitario de Teatro (CUT), el Centro de Teatro Infantil y el Teatro Trashumante. Al poco tiempo y como resultado de una sorprendente decisión, Azar fue nombrado también jefe del Departamento de Teatro del INBA. Héctor rigió así el destino del teatro institucional, emanado de la UNAM

y del INBA, durante casi veinte años. No era pues de extrañarse que se le conociera como Héctor *el Zar*. También creó, en el INBA, la

Compañía Nacional de Teatro. Si llegó a tener un exceso de poder, también tuvo un exceso de inventiva y una capacidad de trabajo envidiables. Ahí están sus logros y eso no hay posibilidad de refutarlo.

Héctor me dirigió, para el Canal 13 de Imevisión, en una hermosa telenovela de época llamada *La divina Sarah*, basada en la vida de Sarah Bernhardt. Tuvimos un buen éxito en ello, pero un proyecto de teatro posterior, así como nuestra amistad, se vieron truncados por un episodio lamentable que no viene al caso traerlo a la memoria. Qué pena me da pensar en ello, ahora que Héctor ya no está. La vida es tan corta y los rencores son tan largos…

Pero volvamos a *Los justos*. Esta obra me llevó de nuevo, hurgando por los recovecos de mis vivencias, a los dolores de la guerra. Los “justos” a los que alude Camus, son un grupo de revolucionarios rusos que luchan por terminar con la tiranía en su país. Uno de los planteamientos más severos es el de tomar la decisión de colocar una bomba en el auto del Gran Duque, a sabiendas de que éste viajará con sus hijos. *Los Justos* es una obra profunda, dura, cuya tesis trasciende los límites de la moral para entrar de lleno a los conflictos éticos. Mi personaje, Dora Dulevob, el único femenino de la obra, es una mujer joven que ha abandonado su naturaleza franca y alegre al ser introducida a la organización terrorista. Sus sueños se han terminado, por lo que ahora no tiene sino ideales. Pero habrá de preguntarse si la muerte de unos niños justifica cualquier ideal, si su propio y seguro sacrificio ayudará a alcanzar los objetivos planeados. No es una obra sencilla de dirigir. André Moreau tenía un gran reto, pues era muy fácil hacer de la puesta un montaje de “gritos y sombrerazos” —como, por cierto, la calificó la revista *Siempre!* —. El final de la obra lo tiene Dora. Ella hace una larga exposición de sus ideas, de una manera valiente y exaltada. Y Moreau me pidió que así lo hiciera. Que usara mi

“potente voz para avasallar al público”. Después del primer ensayo en que lo hice así, de manera desgarrada y vibrante, tal y como Moreau me lo había pedido, todos mis compañeros me aplaudieron y el director estaba entusiasmado; sin embargo, yo permanecí en silencio. Cuando la euforia se calmó un poco, le dije a Moreau:

—Maestro, ¿usted sabe por qué yo no hablo de la guerra de España?

Moreau se mostró desconcertado.

—No, Ofelia, ¿por qué?

—Porque nunca se habla de lo que más duele. Porque el silencio es la única defensa que se tiene, por eso…

—Entiendo, Ofelia… pero ¿qué podemos hacer? Esto es teatro…

—Sí, lo sé —le respondí—, pero si yo no hablo de mis dolores, mucho menos los voy a andar gritoneando… ¿Me permite proponerle algo, maestro?

—Sí, lo que quieras —me decía Moreau cada vez más extrañado.

—Pida usted, maestro, que tan sólo me ilumine una luz por la espalda.

Así lo hizo Moreau. Yo me hinqué en el escenario, me cubrí la cabeza con el chal y en un murmullo, en un leve susurro apenas, repetí el texto. Lo hice como elevando una

oración. Dije el texto de la manera más anticlimática que podía existir. Al terminar, guardé silencio. Nadie hablaba. Cuando me levanté, Moreau lloraba en su butaca.

—Ofelia —me dijo—, el teatro es un reflejo de la vida y esto, por desgracia, fue parte de tu vida. Así lo vamos a hacer. Tal y como tú lo has propuesto.

Los justos causó polémica también, aunque de otro tipo que la generada por *Un tal Judas*. Ahora se acusaba a la Universidad de “privilegiar” el teatro extranjero —como si el teatro tuviese nacionalidad, digo yo— y de soslayar a los autores nacionales. Y si anoto lo anterior no es por un afán de citar muchas o pocas críticas, buenas o malas, escritas por desconocidos o por plumas prestigiosas, sino porque quiero compartir con ustedes esta percepción: ¡con la crítica siempre ha pasado lo mismo! Si la UNAM

producía a Camus… ¿por qué no hacen a Carballido?, si el INBA producía a Juan Ruiz de Alarcón… ¡ése en realidad no es mexicano, sino español!, si Manolo Fábregas producía *Mi Bella Dama*… ¿por qué no hace revistas mexicanas? ¡Bueno, pero qué ánimos tan nacionalistas nos atacan! Siempre he dicho que avenida Patriotismo debería de llamarse avenida Chauvinismo. ¡No puede ser! ¡Nunca se les da gusto! Por fortuna, dos de los más grandes autores teatrales de México escribieron de manera entusiasta acerca del texto, del montaje y del trabajo de la Universidad: Sergio Magaña y Luis G. Basurto. Y

fue Basurto —quien siempre había dado seguimiento a mi carrera, desde los montajes de Custodio—, quien finalmente me llamó para

ofrecerme la obra que daría una importante vuelta de tuerca a mi carrera: *Miércoles de ceniza*.

Pero antes de platicarles de Basurto y su obra, les habré de mencionar, muy brevemente, mi trabajo con don Fernando Soler en *La herida luminosa*. Ya les he dicho que en *Un tal Judas* y en *Los justos* crecí mucho como actriz, ¿no? Pues sí, pero mi cuenta bancaria se redujo considerablemente, por lo que acepté trabajar en esta obra horrorosa en la Sala Chopin. ¡Era la obra más aburrida, moralizante, clerical y maniquea que se había escrito…! ¡Y ahí fui a dar! Pues ni modo. Me soplé la temporada que era "una muestra de las precarias condiciones del teatro español bajo el régimen franquista", según la revista *Tiempo*. Y tenía razón. También la tuvieron otros periodistas que escribieron: "Don Fernando Soler ha desconcertado al público con la postura de sus dos últimas obras de teatro: hispanas, sectarias y confesionales". Pero bueno, ya lo dije.

Tenía que hacerlo. Don Fernando Soler era un sol y un caballero, pero no era suficiente como para aguantar eso. Y ahora permítanme correr un piadoso velo de silencio sobre este hecho y pasemos a *Miércoles de ceniza*.

Basurto era, por mucho, uno de los más interesantes e inteligentes dramaturgos que estaban en activo en la década de los cincuenta. Siendo de mi misma edad —nació también en 1921—, ya había sido director de escena en las compañías de Virginia

Fábregas, María Tereza Montoya y Tita Merello. A los veinticinco años dirigió en México el estreno de *La casa de Bernarda Alba*, en el Palacio de Bellas Artes, y nada menos que con doña Virginia Fábregas, quien recibía así un homenaje nacional por su gran trayectoria.

Basurto me ofreció el papel principal de su nueva obra por una razón que a mí nunca se me hubiera ocurrido: era yo, según dijo, una de las actrices más arriesgadas que conocía. En muy pocos años había yo aceptado encarnar a una de las prostitutas regenteadas por Celestina, una sudamericana desvergonzada, una periodista sin escrúpulos, la concubina de Judas, una terrorista suicida… ¡quién mejor que yo para encarnar a una madre de familia que esconde su pasado como prostituta y se enamora, además, de un sacerdote! ¡Pues lucida estaba yo…!

Ahora me río, pero cuando Basurto me decía todo lo anterior yo no daba crédito, aunque no tuve más remedio que coincidir con él. Sí, era yo una actriz muy arriesgada y lo sigo siendo hasta ahora. A mí las

moralinas y las buenas conciencias siempre me han hecho lo que el viento a Juárez. Yo nunca he entendido a esos actores y actrices que no aceptan tal o cual papel porque tienen que cuidar "su imagen". ¡Cuál imagen, por favor!

¡Si no somos más que intérpretes! Además yo aprendí desde muy joven que "a un personaje se le analiza, no se le juzga". Así que tomé el reto de *Miércoles de ceniza* con todo el entusiasmo. No les hablaré de las críticas de los moralistas porque me dan flojera, son muy estúpidas y no los quiero aburrir.

Sólo les diré que *Miércoles de ceniza* me dio la posibilidad de ganar, en 1956, el premio como Mejor Actriz y, gracias a esta obra, se me empezó a dar el título nobiliario de *primera* actriz.

Y miren ustedes lo que es el correr del tiempo. Hace cincuenta años me llenaba de orgullo que me llamaran "primera" actriz. Ahora ya no me gusta tanto, pues siento que hay siempre una velada intención, un sarcasmo escondido en quien dice, con un vientecillo burlón: la "primeeeeeeeera" actriz… porque creo que ya no queda ninguna que me preceda.

Esto —lo del correr de los años— me recuerda a un novio que tuve de jovencita y que me decía lleno de amor, hablando de mi silueta: "¡Ay, Ofelia! ¡Eres como una imagen del Greco! ¡Eres como un Modigliani!". ¡Pobre! Si me viera ahora que estoy hecha un Botero…



LAS PELÍCULAS QUE NO FILMÉ

El cine fue siempre para mí un huidizo y misterioso compañero al que quise mucho, pero no lo amé, o al menos no me apasioné con él como lo hice con el teatro.

Claro que no tengo vergüenza al decir esto, porque revisando mis archivos, me doy cuenta de que participé en muchas más películas de las que yo creía. Filmé, aproximadamente, cuarenta. ¡Cuarenta películas y nunca fui estrella de cine!

En una ocasión, mi adorada Carmen Montejo, durante una plática universitaria sobre cine a la que fuimos invitadas, aventuró la

siguiente teoría, al pretender explicar los elementos requeridos para ser una estrella: "En México", teorizaba Carmen —y qué bueno que lo hacía ella y no yo—, "no ha existido en realidad una diva del cine que conjugue en su persona estas tres cualidades: tener talento como actriz, tener belleza y tener personalidad. María Félix, por ejemplo, nuestra máxima diva, tuvo belleza y personalidad, pero nunca talento como actriz. Yo…", continuaba Carmen su exposición,

"tuve talento y belleza, pero mi personalidad no era lo suficientemente fuerte y Ofelia, en cambio…", yo me quedé a la expectativa, "tiene un gran talento como actriz y una recia personalidad…", pero entonces la interrumpí: "¡Oye, oye! ¡Ya cállate, antes de que me digas fea… pendeja!". La ovación que recibí ha sido una de las más grandes que el público me ha ofrecido.

Yo llegué, además, muy tarde al cine. Las dos películas que filmé en 1940, *El Capitán Centellas* y *Flor de fango*, las hice muy jovencita, sin una gran experiencia actoral. Pero como ustedes ya lo saben, me casé. Y estuve casada toda la década de los cuarenta, que es considerada la Época de Oro del cine nacional. En los cuarenta se hicieron y se formaron los mejores actores y las más grandes estrellas. No los voy a mencionar porque no acabaríamos nunca, pero ustedes saben muy bien quiénes son. Piensen en quien quieran y se darán cuenta de que todos se formaron en esa década. ¡Hasta Pepito Cibrián se hizo estrella en los cuarenta! En esa época filmó *El globo de Cantolla*, *Su gran ilusión*, *La monja Alférez* —con María Félix— ¡y hasta de Cristo la hizo en *Jesús de Nazareth*! ¿Y yo…?, ¡pues sirviéndole sus fideos a Lucilo!

Por otra parte, a principios de los cincuenta, en que retomo mi carrera, no empecé como estrella. Salía yo a decir: "La cena está servida, señora". Empecé a hacer radio y

televisión, sí, pero así que digamos "¡uy, qué importante!", pues fue en realidad hasta 1956, con *Miércoles de ceniza* de Basurto. Yo tenía treinta y cinco años.

Y ahí, en *Miércoles de ceniza* tuve mi primera invitación al cine en plan estelar… que tuve que rechazar.

Cuando se celebraron las cien representaciones de la obra, y ante el éxito personal que me había anotado al obtener el Premio a Mejor Actriz por mi papel de Victoria, fue invitada María Félix a develar la placa alusiva. Y María —¡qué hermosa era !— llegó acompañada por el productor cinematográfico Gregorio Walerstein y el director Roberto Gavaldón, quienes pensaban ya en la posibilidad de llevar la

historia al cine, medio en el cual yo no era ni remotamente conocida. María, en cambio, era la reina absoluta de la cinematografía nacional. Ahí me invitaron a participar en la filmación, aunque en un papel distinto al de Victoria, pues éste estaba reservado, naturalmente, para María. Pero entonces abrí mi enorme boca y dije que no lo podía aceptar así, pues eso sería como traicionar a mi trabajo y al teatro. Incluso tuve el atrevimiento de pedirle a María que tomase ella el papel de Rosa, amiga de Victoria —que finalmente realizaría en la cinta Andrea Palma—. La Félix me miró sonriente, desde las alturas de su parnaso, me acarició una mejilla y me dijo con su mejor tono de película de Fernando de Fuentes

: “¡Ay, Ofelia, tú eres tan grande…! ¡Vas a develar muchas placas en tu vida!”.

Tal vez el comentario de María tuvo algún dejo de sorna, pero no me importó porque, al fin y al cabo, su predicción fue cierta. Yo siempre sería del teatro.

Años después, por cierto, no sé si con razón o no, pero a mí me divierte apuntarlo, Libertad Lamarque hizo esta declaración: “México tiene una gran estrella y una gran actriz. La estrella es María Félix, la actriz es Ofelia Guilmain”.

Lindo comentario el de doña Libertad, ¿no es cierto? Espero que María no se haya enterado, aunque creo que poco le importaría. Ella era abierta, franca y divertida. Sabía reconocer a cada cual lo suyo. Como aquella noche —¡aquella noche!— en que fuimos al gran concierto de otra querida amiga, Lola Beltrán, en el Palacio de Bellas Artes. ¡María estaba tan orgullosa! Nos encontramos en el camerino de Lola y así, sin más, mandó al diablo a todo el mundo y nos llevó a Lola y a mí a cenar al *Champs Elysées*, en Reforma.

Todavía recuerdo los ojos desorbitados de mi hija la Mona, quien, además de ser la única acompañante “permitida” por María, era muy jovencita, mirando incrédula la juerga fenomenal que se habían armado María Félix, Lola Beltrán y su madre.

Pero bueno, hablábamos no de juergas, sino de lo que no hice. Y ya que empecé por lo que no hice, quisiera anotar otra gran película que no filmé: *El esqueleto de la señora*

Morales, de 1959, obra antológica del mejor humor negro de nuestro cine. El director, Rogelio A. González, me habló para ofrecerme el personaje de Gloria —la hipocondriaca, maniática y lisiada mujer del

doctor Pablo Morales, un taxidermista interpretado por Arturo de Córdova—. Tal vez lo de maniática y lisiada me hubiera salido bien, según el criterio de Carmen Montejo, pero los productores se decidieron por una estrella de cine: Amparo Rivelles. ¡Qué pena me dio, porque el guion de Luis Alcoriza era espléndido!

Once años después, en 1970, Rogelio A. González me volvió a llamar, quizá a manera de restitución, para realizar la no menos espléndida película *Las vírgenes locas* junto a Carmen Montejo, Charito Granados y Enrique Lizalde. Es una lástima que a esta película nunca se le haya dado el lugar que se merece. Por desgracia, su humor bizarro y negrísimo, así como su muy sórdido contenido sexual, se entendieron tan sólo como un deseo del director de treparse en la ola del éxito que antes había tenido con *El esqueleto*…

Doña Macabra fue otra oportunidad perdida. La extravagante historia de Hugo Argüelles la habíamos hecho ya en televisión, en 1963, Amparo Rivelles, como Doña Macabra, y yo, como la criada Demetria. El éxito de la versión televisiva de *Doña Macabra* fue espléndido, pero en la versión cinematográfica que Roberto Gavaldón dirigiera en 1971, Marga López encarnó a la Doña Macabra y Carmen Montejo tomó mi personaje de la Demetria, junto con unos divertidísimos, por desaforados, Héctor Suárez y Carmen Salinas como los sobrinos de Doña Macabra. En esta ocasión fueron mis compromisos televisivos los que me impidieron estar en esta filmación.

Pero bueno, "a lo hecho pecho" como se dice coloquialmente, que también en teatro hubo cosas que no hice y que me hubiera gustado hacer. *Hamlet*, por ejemplo. Inclusive llegué a ensayar a la Reina Gertrudis, pues, a pesar de mi nombre, la Ofelia nunca me fue, ni me habría ido jamás, pues a mí aquello de galana y dama joven nunca se me dio.

Recuerdo que el proceso de la obra no me satisfacía del todo —era una temporada promovida por el INBA, en el Teatro Fábregas— y no estaba contenta. Esto fue en 1960.

En esas mismas fechas, Rita Macedo había estrenado *El dulce pájaro de la juventud* de Tennessee Williams, uno de mis autores predilectos. Y hete aquí que Rita, a poco de iniciar la temporada, anuncia que está embarazada y que su condición es delicada, por lo que tiene que dejar el montaje. Ernesto Alonso, que era uno de los productores, y el director Xavier Rojas me llamaron de inmediato y, así, cambié a la Reina Gertrudis por la Princesa Kosmonópolis; el sórdido personaje, creado por Williams de una veterana actriz de cine, casi olvidada, que

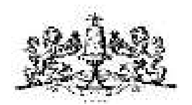
se refugia en la droga y los gigolós.

Fue una decisión difícil en su momento, pero todos salimos bien librados. Y lo curioso fue que posteriormente a *El dulce pájaro…* los mismos productores me ofrecieron hacer la muy exitosa obra londinense *Ejercicio de cinco dedos*, pero mis horarios estaban tan complicados que no pude aceptar y en mi lugar, ya muy repuesta de sus menesteres maternales, entró Rita Macedo. Así son las historias.

Pero bueno, no le veo mucho sentido a hablar de lo que no hice, si apenas me acuerdo de lo que sí hice. Y además, como dirían los cursis, es "abrir viejas heridas". Así que pasemos a otra cosa… ¡por no hablar de la Catalina Creel que Carlos Olmos escribió especialmente para mí! Pero bueno, ya, no quiero traer aquí las razones por las que no hice *Cuna de lobos*… pero ¿se imaginan lo que yo me hubiera divertido haciéndola? Lo único que me da gusto es que el personaje catapultó a mi amiga María Rubio como uno de los íconos de la televisión.

Y ahora sí, a otra cosa.

… pero, ¿cómo me habría visto yo con el parche de Catalina Creel?



UN LEÓN…

Mientras que yo asistía a las clases de ballet de *Madame* Esparza, en Madrid, aquí en México —a miles de kilómetros de distancia—, un hombre joven, de veintitantos años, regordete, con nariz ancha y ojos risueños recorría los caminos de su patria vendiendo de puerta en puerta y de almacén en almacén su mercancía: zapatos, fonógrafos y discos. En los discos vendía las voces de Gardel, Ortiz Tirado y José Mojica. Pero este tamaulipeco de ascendencia vasca era un hombre con visión, inquieto y ambicioso.

Pronto se olvidó de los zapatos que vendía a plazos a las familias de Coahuila y agregó un nuevo producto a su negocio: empezó también a vender radios. Un buen día le sonrió la fortuna. La empresa de fonógrafos Víctor se fusionó con la productora de discos RCA. Así nació RCA Víctor, y ¿quién vendía en México los discos y los fonógrafos de una y otra compañía? Pues Emilio Azcárraga Vidaurreta. Así que la naciente RCA Víctor lo nombró su representante

en México y, posteriormente, en América Latina. Mil novecientos veintitrés fue un buen año para él. Pero Emilio hacía sus malabares mentales: ¿qué es lo que más compran las familias para entretenerse? Discos. ¿Y dónde ponen sus discos las familias acomodadas? En los fonógrafos… ¡Ah! Pero, ¿por cuál medio pueden ser escuchados esos mismos discos por millares y millares de personas sin necesidad de comprar un costoso fonógrafo? Por la radio, por supuesto. Emilio no lo pensó dos veces.

Desde principios de la década de los años veinte se había iniciado la aventura radial en México. En los días de la juventud de Emilio había alguna que otra estación radiofónica, aunque eran pequeñas y poco representativas. Emilio quería una mayor. Él soñaba en convertirse en "la voz de la América Latina… desde México". Todos sus esfuerzos y sus ganancias se dirigieron a un solo objetivo: fundar una radiodifusora de semejantes alcances. Y lo logró, naturalmente, en 1930, cuando la XEW inició sus transmisiones. A partir de ese día estaba claro que el apellido Azcárraga estaría ligado de manera indisoluble a la cultura popular del país.

Y fue también a partir de ese año, en 1930, cuando los empleados de la XEW

comenzaron a decir, cada vez que se acercaba el patrón, con su espesa melena cayéndole en la frente y mirando a todos con sus ojos inquisidores: "¡Ya llegó *el león!* ". Y

"el león" se le quedó.

Yo no fui pionera de la radio en México, naturalmente… ¡qué va! Si cuando yo entré a la radio, a la XEW, ésta tenía ya veinte años transmitiendo y era desde entonces la regidora de los gustos musicales y artísticos de los mexicanos. A través de la "W" el país se enteraba de los más importantes acontecimientos políticos y deportivos, y hacía o deshacía figuras. Al cantante yucateco Nicolás Urcelay "le tocaron la campana" en un programa de aficionados, al no dar el ancho. Ya después, más tranquilo, regresó por sus fueros. Y ahí estaban además los nombres ya legendarios de tantos y tantos artistas que tampoco quisiera repetir por no acabar nunca. Pero todos estaban ahí. Y no sólo programas populares transmitía la XEW, no. El León le apostó también a la sensibilidad y al buen gusto musical, dando espacio a grandes cantantes líricos como Ernestina Garfias y el barítono Hugo Avendaño —a quien después convencería de cantar música popular—. La soprano Rosa Rimoch, junto con su marido, el director Armando Montiel Olvera, era presentada semana a semana por el locutor don

Pedro de Lille para cantar romanzas de zarzuela y obras mexicanas de Ponce, Revueltas y Sandi.

Estaban, por supuesto, las radionovelas, y a los elencos estables de las radionovelas me sumé de inmediato. Tuve una muy buena acogida. Es que tenía buena voz, ¿saben?

Y mi voz les gustaba a los directores, quienes empezaron a darme muchísimos papeles.

Llegó el momento en que yo no salía de la "W". Las obras escogidas eran de un variopinto muy particular. Hacíamos lo mismo a Caridad Bravo Adams que a Shakespeare, a Calderón que a Emily Brontë. Lo mismo hacíamos *María* de Jorge Isaacs que *La perseguida hasta el catre*, yo qué sé. Ahí estaban *Apague la luz y escuche*, con Arturo de Córdova, *El monje loco*, *Bodas de odio*, *Camino de sombras*, *El redescubrimiento de México*, con un hilarante Luis Manuel Pelayo, *Corona de lágrimas*, con doña Prudencia Griffel, *Chucho el Roto* y muchísimas más.

Uno de mis grandes éxitos en la radio fue, sin duda, *Manolete, el ídolo roto*, que la hice con Rambal.

En la radio empecé a tener otra proyección como actriz, pues la radio era, en ese entonces, tan penetrante como lo es la televisión en nuestros días.

Cuando yo trabajaba en teatro la gente decía "Oye, ¿y ésta quién es?", "Ah, pues es la 'Refugio' de tal o cual radionovela"… "¡Ah, claro! Pues es muy buena, oye…".

Los actores jóvenes de ahora se quejan, de manera muy justificada, de que "si no salen en televisión, nadie los conoce". Pues les puedo decir que tengan paciencia, chicos, que hace cincuenta años el actor que no trabajaba en radio no era "artista".

Siempre sentí por la radio un especial apego pues yo crecí con ella. Soy de esos especímenes en vías de extinción cuya educación fue eminentemente auditiva. Hoy la formación es absolutamente visual y mientras más vertiginosa sea, mejor. Pero los viejos estamos acostumbrados a "escuchar" —y no lo digo como metáfora edulcorada, que hay muchos viejos necios por ahí—, sino que aprendimos a valorar las disfrutables cualidades del sonido. Por eso aprecio a un actor con buena voz. Ya no se acostumbra mucho escuchar voces cuidadas y entrenadas en los escenarios. Se consideran poco

“naturales”. Cuestión de enfoques, por supuesto, pero yo sufro mucho escuchando a actores gangosos, roncos o desgañitados. Y sufro más escuchando a los actores “de primera fila” porque ya en la tercera no se les oye nada. “Deformación profesional” es la enfermedad que me han diagnosticado.

Dicen los que saben que las radionovelas fueron importadas de Cuba, en donde tenían mucho éxito. Y siguen diciendo también los que saben que las radionovelas fueron un invento de los malvados señores feudales cubanos que las utilizaban para esclavizar a sus trabajadores quienes, supuestamente, aceptaban laborar diariamente durante larguísimas jornadas… ¡tan sólo para poder conocer el desenlace de las radionovelas que escuchaban por un altavoz, encendido a todas horas en las fábricas y en los ingenios! Por supuesto dicen, otra vez los que saben, que las hijas de las radionovelas, las telenovelas, siguen siendo el medio ideal y magnífico para embrutecer al público, lo que es una manera muy refinada de esclavitud. Bueno… vamos por partes.

Yo, que no soy más que una simple carpera, como me llamaba Agustín, les puedo decir que si las madres de las telenovelas son las radionovelas, las abuelas son las novelas *de entrega* del siglo XIX. *El fantasma de la ópera*, de Leroux, *El jorobado de nuestra señora de París* de Victor Hugo y *Rojo y negro* de Stendhal, por mencionar sólo algunas, mantenían en vilo durante meses interminables al público lector de los diarios de la época, que esperaba ansioso a que llegara cada domingo la nueva entrega, es decir el nuevo capítulo de tal o cual novela… ¡y creo que nadie buscaba esclavizar a nadie!

Claro que *El fantasma de la ópera* no es ninguna obra maestra, pero cumplía una función de entretenimiento, como las radionovelas y las telenovelas. Además, la oferta radial era muy variada. Como ya les he dicho, lo mismo se hacían obras clásicas que grandes churros cubanos. Tengo entre mis manos un recorte de periódico de 1957 en el que se anuncia el estreno en la XEW, con mi participación, de la obra *Juego peligroso* de Xavier Villaurrutia. ¿Será que queríamos embrutecer al público con obras de Villaurrutia?

Y ya hablaremos de Radio Universidad…

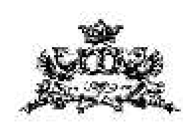
Mientras tanto, el trabajo era de lo más emocionante, pues, naturalmente, se transmitía en vivo. Sólo hasta 1956, año en que se inventó la cinta magnética… —¡qué vieja estoy, Dios mío!— pudimos empezar a grabar previamente, pero antes de que esto sucediera, los actores, operadores, escritores y efectistas éramos un grupo compacto que nos movíamos como una sola persona: los operadores a calibrar

micrófonos, los efectistas a abrir y cerrar puertas, a disparar armas, a hacer trotar a los caballos, a destapar botellas y a crear truenos y ríos… en la minúscula cabina en la que todos nos apretujábamos, incluidos los escritores, quienes se encontraban siempre tan cargados de trabajo que, muchas veces, un Pedro de Urdimalas o un Francisco Márquez, ambos sudorosos y al borde del infarto, nos iban entregando los últimos parlamentos ¡cuando la emisión ya iba a la mitad!

La radio de hoy no es como yo la conocí y la radio que yo empecé a hacer tampoco era como se conocía desde hacía veinte o treinta años. Lo primero de lo que se nutrió la radio y lo primero que ofreció generosa fue la música. De sus comienzos, y durante treinta años de su existencia, nos han llegado hasta hoy *La hora azul* de Agustín Lara, el *Cancionero Picot*, el *Radio Cancionero*, los programas de aficionados que se realizaban en los estudios Azul y Plata o en el Verde y Oro de las viejas y queridas instalaciones de la calle de Ayuntamiento 52. Pero a principios de los años cincuenta, las presentaciones musicales en vivo iban cayendo en desuso. Eran discos los que se programaban. Las radionovelas invadieron los espacios y luego, otros treinta o cuarenta años después, los noticieros y los programas de análisis, la llamada "radio hablada", sentó sus reales.

Pero no fue que la música dejara de gustar, ni fue tampoco que los melodramas dejaran de interesar. No. Ocurrió un hecho que avasallaría los tiempos, las formas, los modos y los medios.

El 31 de agosto de 1950 se encendió en México, por primera vez, un televisor.



...Y UN TIGRE

No bien había ingresado al mundo de la radio cuando en México comenzó a conocerse un invento que muchos veían con recelo, otros con burla y los más con indiferencia: la televisión.

De los pocos que vieron al susodicho invento como algo interesante fue el León, Azcárraga Vidaurreta. También su competidor, amigo, enemigo y socio finalmente: Rómulo O’Farrill. Éste le ganó la carrera al León y se le adelantó por unos meses al hacer la primera transmisión televisiva de México por XH-TV, el Canal 4, en 1950.

Pero a pesar de que O’Farrill obtuvo primero la concesión por parte del presidente Alemán, Azcárraga estaba mejor preparado técnica y económicamente. Y aunque XEW-TV, el Canal 2, comenzó a transmitir seis meses después, en marzo del 51, la ventaja de el León era innegable, pues no sólo tenía mayor capital, sino más experiencia, mejor equipo, técnicos especializados y mejores instalaciones. Y es que, como ya lo he dicho, el León era un visionario. A mediados de la década de los cuarenta, tanto como hacía veinte años había previsto el auge que la radio adquiriría, lo hizo igual con la televisión.

Así que ni tardo ni perezoso envió a sus mejores técnicos e ingenieros de la “W” a prepararse exhaustivamente a los Estados Unidos. Fue comprando, de manera anticipada, el mejor equipo disponible. Inclusive dio un vuelco de timón que a sus allegados les pareció un síntoma de locura.

Siendo ya el amo y señor de la radio en México, había decidido que su “imperio”

debía contar con las más modernas, elegantes y funcionales instalaciones hasta entonces conocidas. Con esta idea compró un gigantesco predio en avenida Chapultepec para construir lo que determinó que se llamaría Radiópolis. Ya esta inversión era arriesgada en sí misma, pero en 1947 mandó detener las obras. El León había decidido que entraría de lleno a la carrera de las concesiones televisivas y, estando seguro de obtener una,

¡mandó cambiar los planos de las obras, reajustar y modificar todo para crear, no una radiodifusora, sino una televisora! Ésa era la visión de Azcárraga Vidaurreta. Rómulo O’Farril no podía competir con él. Los O’Farril vendían coches en Puebla y tenían ahí una pequeña

estación de radio. Azcárraga, en contraste, sabía anticiparse a la historia.

Hizo otra apuesta por la televisión, igualmente temeraria, igualmente acertada. El León era propietario de los Estudios Churubusco y las más grandes películas de la

época de oro se habían filmado en sus propiedades. Pero Azcárraga veía cercana la caída de la industria fílmica… y vendió sus estudios. Todos se burlaron de él y los compradores se relamían gustosos. A los pocos años, cuando la injerencia estatista hacía obsoleta cualquier inversión en la industria, todos los que se habían reído, ahora lloraban. Desde Televicentro, en Chapultepec, se escucharían sin duda las estruendosas carcajadas del León.

Quizá algunos de ustedes se pregunten: "Pero, ¿cuál fue el riesgo real que tomó Azcárraga Vidaurreta si todo el mundo sabe que la televisión es un negocio redondo?".

¡Ah! Pues la respuesta es muy sencilla.

La televisión, durante la década de los cincuenta, no era un espectáculo masivo. Para nada. Por el contrario, era un medio elitista. No cualquiera podía comprarse un televisor, y el que lo tenía era el "rico" de la cuadra o del edificio. Mis hijos no tenían un televisor, por ejemplo, y hasta antes de tener uno, tenían que ir a casa de un vecinito

¡que les cobraba un centavo a cada uno para dejarlos verme en pantalla! ¡Ni siquiera les hacía descuento porque su mamá "salía en la tele"! ¿Ustedes creen que ese podía ser un medio "popular"? Se calcula que a mediados de los años cincuenta, sólo el cinco por ciento de la población contaba con un televisor. Y si me pongo "estadística", como decía un amigo, les podría decir que en 1960 había en México quinientos mil televisores contra los tres millones de radios existentes. ¡Ésa fue la apuesta y el riesgo de Azcárraga! Para 1952 mandó instalar estaciones repetidoras en Puebla, Cuernavaca y Jalapa, es decir, que a dos años de haber iniciado la aventura televisiva en México —con los costos millonarios que esto representaba—, la imagen llegaba tan sólo ¡a tres estados del país y la ciudad capital! No podemos pensar en la televisión de hace cincuenta y cinco años como si fuese la televisión actual. ¡No hay ni punto de comparación, estarán de acuerdo!

Y aquí debo hacer dos declaraciones que puedan tal vez sonar soberbias, pero no lo son. Yo fui, como actriz, de las primeras en

entender el potencial de la televisión. ¡Me entusiasmaba sobremanera el hecho de poder hacerle llegar a tanta gente un fragmento de Shakespeare o Dürrenmat, un poema! La joven actriz guerrillera que recorría los hospitales y los mercados a la búsqueda del público en España, renacía en México ante las posibilidades de la televisión.

Es conocida la historia de los grandes actores de teatro, ingleses y norteamericanos de principios del siglo XX, que miraban al cine como un engendro antiestético y absurdo. Se sabe también que algunos se aventuraron a dar el paso y otros no. Los que no lo hicieron veían con desprecio a sus colegas. La legendaria familia Barrymore se dividió por el mismo conflicto: la elección entre el cine y el teatro. Pues bien, cincuenta

años después ocurrió lo mismo con la televisión. "Pero, Ofelia, ¿cómo te puedes rebajar a hacer teleteatros, por Dios? ¡Eso no es arte ni actuación!", me decían los más reacios.

Así que esta es la primera de mis declaraciones: me siento profundamente orgullosa de haber dado ese paso. Y la segunda declaración es que mi carrera fue una antes y otra después de la televisión. Durante cincuenta años he servido a la televisión, pero también me he servido de ella. Si para agotar las mil representaciones que ofrecí de *La Celestina* tenía que hacer tal o cual telenovela, para que el público fuera a ver "a la de la tele", lo hacía siempre con gusto.

Pero volvamos a mis inicios en Televicentro.

Durante mi trabajo en la Compañía Teatro Español de México, y a través de Álvaro Custodio, conocí a un gran actor del exilio republicano: don Ángel Garasa, quien comenzaba a producir su propio teleteatro en Canal 2, el *Teatro de la Risa*, que después se llamaría simplemente el *Teatro Revlon* de Ángel Garasa. Don Ángel y yo nos quisimos desde el principio y me invitó a trabajar a su lado. Me quedé con él durante seis años, de 1953 a 1959.

Garasa era un *tío* simpatiquísimo y un gran actor. Muy celoso también. Como los programas se transmitían en vivo, uno podía de pronto inventar una "morcilla". Al finalizar, don Ángel me llamaba, muy serio, a su camerino: "¿Sabes, Ofelia? Aquí el gracioso soy yo. Tú limítate a tus parlamentos, por favor". "Sí, don Ángel, discúlpeme", le decía yo, fingiendo estar contrariada. Pero en la siguiente transmisión… ¡ahí iba yo con mis morcillas! Don Ángel sólo bufaba.

He mencionado ya varias veces a los teleteatros, que eran los

programas predilectos junto con los programas musicales como la *Revista musical Nescafé*. Esto me lleva entonces a informarles, a los que no lo sepan, algo muy interesante: no existían las telenovelas. ¿Cómo es esto?, se estarán preguntando. Pues no, no existían. Se hacía sólo teatro televisado: teleteatro.

La razón es sencilla. ¿Recuerdan que les he dicho que la televisión surgió como un medio elitista y que había muy pocos televisores en el país? Pues así era. Sólo la clase media alta y la alta podían tener acceso a un aparato receptor, lo que permitía a los productores aventurarse a transmitir programas más elevados en lo cultural.

Pero éste era un negocio y el León buscó por todos los caminos popularizar el medio.

Inclusive, en los programas de concursos radiofónicos, los regalos comenzaron a ser no planchas, ni ollas de presión, sino televisores. Mientras más popular era el público, más populares se hicieron los contenidos en los programas.

¿Me preguntan si estoy de acuerdo en esto o no? Queridos, a mis ochenta y dos años acabo de estrenar en México una obra del dramaturgo inglés David Hare. Ustedes dirán si estoy de acuerdo con esta idea o no. Y no se engañen: no soy más que una actriz.

Azcárraga Vidaurreta, el León —a quien me he referido hasta ahora como Emilio, pero que en realidad para mí siempre fue don Emilio—, me demostró en todo momento un afecto incondicional. Del elenco "de cuadro estable" del teleteatro de Ángel Garasa me fue llevando de la mano como invitada estelar a distintos programas de revista en los que yo decía poesía, o bien, a diversos teleteatros de otros actores.

Esa década trabajé como un verdadero diablo en la televisión, hasta que en 1960, don Emilio me llamó a su oficina:

—Ofelia, vas a tener que trabajar más, hija.

—¿Más, don Emilio? —pregunté aterrada.

—Sí, los almacenes París-Londres quieren producirte. En quince días se estrena el *Teleteatro París-Londres de Ofelia Guilmain*.

¡No podía creerlo! ¡Tenía mi propio equipo de producción y mis propios adaptadores para hacer lo que yo quisiera…!

Quizá hasta ese momento me di cuenta de que la Fama, la veleidosa,

había llegado.

Reviso ahora los recortes de la época. El periódico *El Universal* realizaba sus encuestas acerca de las preferencias del teleauditorio. En octubre del 56 la susodicha encuesta me colocaba entre los primeros cinco lugares de “popularidad”, entre María Elena Marqués, Maricruz Olivier y doña Prudencia Griffel. Para 1960 me daban el primer lugar con 420 puntos, a Andrea Palma el segundo con 286 y a Silvia Derbez el tercero con 226. Por cierto que unos seis o siete lugares por debajo de mí se encontraba Silvia Pinal, con 40 puntos. Surgió en mi mente una malévola idea: recortar la nota y mandársela, de manera anónima, a Silvia… pero mis hijas no me han dejado… ¡son tan serias ellas! ¡Si no sería más que una broma inocente! Anónima, sí, ¡pero inocente!

La primera obra que se transmitió en mi teleteatro fue *El río luminoso*, del inglés Charles Morgan. Sólo puse una condición a los patrocinadores, en cuanto al repertorio: se produciría exclusivamente teatro contemporáneo.

En el *Teleteatro París-Londres,* ¡mi teleteatro!, conté con la participación de dos grandes y queridos amigos argentinos: Guillermo Murray, como *partenair* masculino —

de quien orgullosamente fui madrina en su presentación en México—, y en el arduo trabajo de adaptación literaria, el hombre más guapo y simpático que he conocido: Raúl Astor. Raúl adaptó decenas de obras para mí y el equipo, con una sabiduría infinita.

Astor fue conocido, más adelante, por sus programas *La Cosquilla*, *¡No empujen!* y *Topo Gigio*, pero ya que me he propuesto rescatar de la memoria todos estos eventos, es preciso que ustedes sepan que, detrás de esa sonrisa encantadora, se encontraba un escritor con un sentido dramático extraordinario, como pocas veces he conocido.

Pero la televisión es un monstruo maravilloso que te devora… si te dejas. Yo he visto a muchos que han permitido, a veces con dolor y a veces con complacencia, ser masticados por el monstruo. Directores, escritores y actores que en el teatro tenían presencia y relevancia, ahora están perdidos entre el marasmo de la televisión. Pocos somos los que sobrevivimos al canto de las sirenas. Me incluyo, por supuesto. Julio Castillo y Héctor Azar están también del lado de los que “sobrevivieron”. Y los que no, no los voy a mencionar aquí.

A quienes iniciamos la televisión mexicana nos imbuía un espíritu aventurero que nos daba fuerzas, energía, imaginación para sacar

adelante los más complicados problemas. Creo que no terminaría nunca de hablar sobre esos inicios. Lo más obvio es decir que los programas se hacían en vivo, sin apuntador electrónico —no existía—, con un solo tiro de cámara, con escenografía precaria, sonido e iluminación tal vez deficientes. Los recuerdos que tengo de esas épocas son muy románticos, y mejor que así sean, pues de lo contrario tendría que enfrentar la realidad de que no todo salía maravilloso y, a veces, solamente aceptable. Ocurrían cosas como ésta: en una ocasión, no sé en qué programa, el director de cámaras necesitaba hacer un tiro, una toma muy lejana de dos astronautas que se liaban a golpes ¡en la superficie de Marte! Como no existía el zoom en las cámaras, hubo que alejar a los actores lo más posible. Pero el director no estaba satisfecho todavía, así que se decidió por sacar a los actores del estudio para que se pelearan ¡en el pasillo! y lograr así la distancia requerida. Les recuerdo que se transmitía en vivo. Pues bien, estando en plena "pelea" pasó por ahí don Ángel Garasa, quien era distraído como ninguno. Además nadie lo había apercibido de lo que sucedía, así que cuando vio a aquellos hombres peleándose en pleno pasillo de Televicentro se lanzó sobre de ellos:

—¡Hala! ¡Coño! ¡Bonito ejemplo el de ustedes dos!

Los actores, desconcertados, al no saber qué hacer, decidieron no parar.

—¡Joder con los necios! ¡Que os he dicho que se dejen de puñetas!

Uno de los "rijosos" sólo atinó a decirle en voz baja:

—¡No, don Ángel! ¡Si no es en serio! ¡Estamos en vivo, don Ángel!

Entonces el pobre viejo, con boina y alpargatas, en medio de dos astronautas peleándose en Marte, se voltea perplejo hacia el fondo del estudio y dice a cámara:

—¡Coño! ¡En vivo! ¡Coño! ¡La puta que lo parió! ¡En vivo! ¡Me cago en…!

¡Y ahí seguía diciendo maldiciones, tan aterrado que no se podía ni mover! ¿¡Qué habrán pensado los espectadores, por Dios!?

Otros personajes insustituibles son los *giseros.* ¿Ustedes saben quiénes eran los giseros? ¿No? Pues yo se los voy a decir. Era imposible construir escenografías para cada uno de los teleteatros representados. Además de ser demasiado caro no habrían existido bodegas suficientes para guardar tales cantidades de salas, capillas, jardines y

restaurantes. En ese sentido las telenovelas son más baratas, pues un *set* se puede utilizar *ad nauseam*. Así pues, no había escenografía, más que algunas mesas y trastos.

Aquí entraban al juego los giseros. Eran teloneros extraordinarios que pintaban con gises, sobre enormes pliegos de papel negro, las puertas, las ventanas, los cuadros, las paredes de las distintas escenas. En unos cuantos minutos, los giseros dibujaban un palacio o una catedral. Y así se transmitía. Los giseros fueron siempre para mí como unos fantásticos magos que creaban de la nada un mundo inacabable.

Cuando, años después, he visto junto con mis nietos las caricaturas clásicas, me fijo en esos maravillosos decorados, *layouts* les llaman, unidimensionales, irreales, y no puedo dejar de pensar, llena de nostalgia, en los giseros de Televicentro.

También me invade la nostalgia cuando pienso en mi absoluta sordera del oído izquierdo. Sí, no se sorprendan. Es uno de mis secretos mejor guardados. Dicen que los viejos marineros, aquellos hombres curtidos por la sal del mar y quemados por el sol, presumen entre sí sus "medallas": la herida que les provocó un erizo, la quemadura en la espalda cuando alguna medusa los sorprendió, un pedazo de muslo arrancado por un tiburón… pues bien, la pérdida de mi oído izquierdo es mi "medalla", ganada en la lucha por hacer moderna la televisión.

Ya les he contado que no existían los apuntadores electrónicos, o al menos no como se conocen ahora, tan pequeños que son llamados "chícharos". El técnico mexicano

Alberto Nolla inventó el apuntador electrónico. Sin embargo, los primeros eran excesivamente grandes e incómodos: el auricular era tan grande que los actores teníamos que permanecer de perfil ante la cámara, pues era imposible ocultarlo. De ahí salía un cable que se conectaba a un receptor gigantesco que se amarraba a la cintura y además, para colmo, había una antena que nos teníamos que poner entre las piernas.

Además de las bromas obvias, parecíamos robots y no podíamos movernos. Era mejor memorizar una obra a la semana que soportar ese tormento.

El León le pidió a Nolla que lo perfeccionara. Un buen día le presentaron a Azcárraga un apuntador mucho más pequeño, aunque todavía considerablemente grande, con respecto a los actuales.

—Háblenle a Ofelia —ordenó Azcárraga—. Que venga al estudio.

Cuando llegué, me encontré al León muy sonriente:

—¡Ofelia! ¡Te tengo una sorpresa! —y me ofreció el nuevo apuntador.

De inmediato, los técnicos me lo colocaron. El receptor ya estaba separado y era una unidad aparte. La antena gigantesca se había cambiado por una menor. El cambio era enorme.

—¿Quieres probarlo?

—Claro, don Emilio —dije emocionada.

El técnico asistente, ¡ay, el técnico asistente!, no tuvo la precaución de mirar el nivel de volumen antes de encender el aparato, por lo que no se dio cuenta de que éste se encontraba a su máxima capacidad. Y encendió el aparato. El zumbido más pavoroso me taladró el cerebro, o mejor dicho, el oído. Se me perforó el oído interno. En un reflejo inmediato alcancé a arrancarme el auricular y estuve a punto de caer desmayada. Todo fue un caos. Hubo gritos e insultos —no despidos, por fortuna— y un hombre joven, muy alto, muy guapo y muy, muy angustiado me llevó de inmediato al hospital. Era Emilio, el hijo del León. Estaba tan angustiado que lo único que me pudo decir fue:

—¡Ay, Ofelia! ¡Qué chinga te pusieron!

¡Y yo me tuve que empezar a reír! ¡A carcajadas! Y mientras más me reía más me dolía y mientras más me dolía más me reía. Y como Emilio sólo me miraba cada vez más desconcertado, yo, entre lágrimas de dolor y carcajadas, le dije:

—¡Qué pendejo eres!

Y ahora él fue quien se carcajeó.

Entre Emilio Azcárraga Milmo y yo hubo una amistad sin reservas, franca y directa.

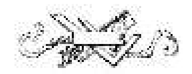
Emilio era siete años más joven que yo y si el León me cuidó y me procuró, el Tigre —lo digo sin reservas— me adoró. Tanto como yo a él.

Mucho se puede decir del Tigre. Mucho se seguirá diciendo. Y cada quién dirá lo que le corresponda. A mí me corresponde hablar de amistad, de cariño y de lealtad.

Con los Azcárraga y con su empresa. Quienes quieran ver algo más en

esto que digo, que lo hagan. Hay círculos en los que lo anterior se considera como algo *políticamente incorrecto*. Lo lamento, pero el cariño que me ha unido a los Emilios —al más pequeño lo cargué siendo un bebé— va más allá de ideologías, de posturas políticas o de momentos más o menos “adecuados”.

“Cada quien habla como le va en la feria”, dicen. Y también hablan de la “rifa del tigre”. Bueno, pues en esta feria me fue muy bien y haberme ganado a este Tigre en la rifa agregó a mi vida a uno de mis más fieles, queridos e incondicionales amigos.



EMÉRITA AUGUSTA

Un día de abril de 1957, muy de mañana, nos encontrábamos Celestino Gorostiza, entonces jefe del Departamento de Teatro del INBA, Joaquín Bernal, Cipriano Rivas Cheriff y yo en la sala de espera de la salida internacional del aeropuerto de la Ciudad de México. Un enjambre de ansiosos reporteros nos acompañaban y ponían ya en ristre sus cámaras, a la expectativa de que se asomara por el pasillo la delicada figura de Margarita Xirgu, quien venía desde el Uruguay. Algunas personas ya se habían enterado de su llegada y se arremolinaban nerviosas, esperando también verla salir.

En el año 57 yo ya tenía mi famita, así que confabulé en distintos medios y con las más variadas autoridades para que fuese invitada a México, después de veinte años de ausencia, Margarita Xirgu. La ocasión que se presentó no pudo ser mejor: se había terminado de construir el hermoso Teatro del Bosque, hoy Teatro Julio Castillo, y la inauguración tendría que ser memorable. “¡Traigan a la Xirgu!”, dije de inmediato. Mis palabras encontraron eco y, por fin, aquí estábamos, listos para recibirla.

Los periodistas fueron los primeros en verla. La gente empezó a aplaudir. De pronto la vi: una cabellera blanca que enmarcaba un par de ojos de fuego se acercaba lentamente por el pasillo. Sin saber por qué, comencé a llorar… ¡Yo estaba recibiendo a la Xirgu! Entonces, sin pensarlo, dije: —*Emérita Augusta*…

—¿Cómo dices? —me preguntó Eduardo, mi marido.

—*Emérita Augusta*… —repetí.

Eduardo quiso preguntarme a qué me refería, pero en ese momento, una mano delicada me acarició la barbilla: —Tú debes ser Ofelia, ¿verdad?

Una mañana de junio de 1933, doña Aurora, mi madre, me notificó: —Prepara tus cosas de viaje, Ofelia. Mañana te vas conmigo a Mérida.

Yo salté de alegría. La antigua Emérita Augusta, ahora Mérida, cerca de Badajoz, resonaba desde siempre en mi imaginación con ecos de historia y epopeya, pues Emérita Augusta había sido un importante bastión romano y los arqueólogos iban poco a poco restaurando los antiguos puentes y acueductos y comenzaban ya a desenterrar, para admiración de toda España, los cimientos de un anfiteatro y de un circo. Sin

embargo, la joya arqueológica de Mérida era el recientemente remozado teatro, conocido popularmente como Las siete sillas, y que data del año 25 antes de Cristo.

—¿A Mérida? —pregunté emocionada—. ¿Me vas a llevar a Emérita Augusta? —

pregunté con un retintín vanidoso por mostrarle a mi madre mis conocimientos.

—Sí, Ofelia —me contestó el gesto doña Aurora—: ¡a Emérita Augusta!

En ese momento decidí que teníamos que hablar sólo en latín.

—¿Cómo se dice “mañana” en latín?

—*Mane*.

—¿Y cómo se dice “ir”?

—Depende…

—¿Depende de qué?

—De lo que quieras decir. Hay muchas maneras, hija…

—“¡Ir a la ciudad!” ¿Cómo se dice eso?

—*Eo in urbem*…

Y ya con la gramática resuelta, comencé a hablar en latín: —¡ *Mane,*

ego eo in urben Emérita Augusta! ¡ *Mane, ego eo in urben Emérita Augusta*!

Cuando llegó mi hermano Pedro a la casa lo recibí gritando: —¡ *Mane, ego eo in urben Emérita Augusta*!

—¿Qué tiene la Nena, mamá? ¿Se ha vuelto loca? —preguntó divertido, para después cargarme y tirarme sobre un sofá.

—No… bueno, sí, está loca… pero es que mañana la voy a llevar a Mérida, a la inauguración del Teatro Romano, con la Xirgu.

A mis once años, el nombre de Margarita Xirgu me sonaba tan sólo como el nombre de una actriz famosa. Para quien tenía más conciencia, Margarita Xirgu era la más

importante actriz española y, sin duda, una de las más grandes que hayan existido. Si María Guerrero era ya una leyenda, a la Xirgu le tocó la renovación del teatro y la técnica actoral en España. Habiendo nacido a finales del XIX, en Barcelona, vio actuar a Sarah Bernhardt y la admiró, pero su encuentro con Eleonora Duse, de gira por Cataluña, le cambió la vida. La Duse era la rival de la Bernhardt y su propuesta actoral era diferente. La Bernhardt, la gran académica, fue la intérprete de los más importantes autores decimonónicos de la Europa romántica. Eleonora Duse, en cambio, era la intérprete predilecta de Henrik Ibsen. Había un abismo entre ellas. Eleonora Duse es al teatro de principios del siglo XX lo que Isadora Duncan es a la danza. Y Margarita Xirgu escuchó atentamente las declaraciones que la Duse hizo en Barcelona: “Para salvar el arte dramático, es preciso que todos los teatros del mundo sean destruidos y que todos los actores y actrices del día mueran de la peste. Ellos envenenan el arte y lo hacen imposible. Es preciso volver a la época de los griegos y representar al aire libre…

Necesitamos volver a Roma, a Atenas, al Coliseo, la Acrópolis. ¡Hace falta belleza, fuego…!”. A Margarita nunca se le olvidaron estas palabras y se abocó a una gran misión: renovar la escena española. No era poca cosa. Y de este esfuerzo titánico surgió la figura enorme de un joven poeta y músico granadino, alumno de Manuel de Falla, que fue convencido por la Xirgu —o quizá sea mejor decir “obligado”— para escribir teatro: Federico García Lorca. Tal vez sea por esta hazaña por la que Margarita Xirgu sea más recordada. A ella, Federico le escribió *Yerma*, *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*. Si Federico fue el genio creador, Margarita fue la intérprete absoluta. Juntos crearon estas obras. Federico dirigió a Margarita, y

Margarita me dirigió a mí… ¡Pero ya me estoy adelantando otra vez! Mejor regresemos a Emérita Augusta.

El evento del Teatro Romano había adquirido, lógicamente, resonancias nacionales y hasta internacionales. El rescate arqueológico del teatro era uno de los grandes logros de la República. La noche del debut, llegaron hasta Mérida don Manuel Azaña, presidente del Consejo de Ministros, el titular de Instrucción Pública, otros funcionarios relevantes y el embajador de Italia. De ahí que mi madre tuviese que estar presente en el evento y me llevase consigo.

La obra seleccionada por la Xirgu fue *Medea*. La *Medea* de Séneca, por supuesto. Y

aquí tengo que aclarar lo de "por supuesto". Séneca perteneció a la gran cultura romana, todos lo sabemos. Fue preceptor de Nerón y el enloquecido emperador lo condenó a muerte. Todos lo sabemos también. Pero resulta que Séneca nació en la *Hispania Terra*, más precisamente, en Córdoba. Así que para los españoles, Séneca es español y nada más. "¡Pero si este tío es *andalú*!", dicen muy orgullosos. ¡Poco falta para que lo representen con boina, puro y alpargatas!

A la presencia de este importante autor "español" se unió el nombre de don Miguel de Unamuno, traductor del texto en latín y creador de la versión en castellano. Se invitó también a la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por el maestro Pérez Casas, para que acompañara la función, convirtiendo en música incidental las armonías de *Ifigenia en Aulis*, de Gluck.

Ese día era de triunfo para la Xirgu, sin duda alguna. Siguiendo las enseñanzas de Eleonora Duse, se había lanzado a buscar grandes espacios abiertos en los cuales realizar sus espectáculos, rodeada por un público virgen que asistía a un evento sin etiquetas. Ya lo había hecho con la *Electra* de Sófocles, en el Parque del Retiro en Madrid, y esta proeza era repetición de una igual, realizada a miles de kilómetros de distancia, en el Bosque de Chapultepec de la Ciudad de México.

Poder realizar la *Medea* romana, en una construcción romana, bajo el cielo de la *Hispania Terra*, era un sueño anhelado por muchos y alcanzado ese día.

Y ese día, a los once años, conocí la grandeza del teatro clásico. Ante mis ojos incrédulos y sorprendidos, con la luz anaranjada del ocaso

iluminando las antiguas piedras, las columnas y los frisos cobraban de nuevo vida, pues entre ellas, Medea y Jasón debatían su agravio por última vez. Yo miraba conmovida la escena. Medea se retira con sus hijos. Un coro de ancianos rasga el aire con sus lamentos. Jasón llama a sus soldados y unos gritos pavorosos se escuchan desde el interior. De repente, un incendio estalla detrás del muro y para mi asombro, Medea aparece en un carro…

¡tirado por dragones! Los hombres de Jasón, ataviados con lanzas, pieles y corazas metálicas, le cierran el paso y ella, Medea, arroja a Jasón el cadáver de su propio hijo, prenda horrible de su rencor. Yo me tapaba la boca con las manos para no gritar. La orquesta arremetió enérgicamente los últimos acordes de la música de Gluck. Huye entonces Medea, envuelta en una nube de humo, y Jasón, con el hijo muerto en los brazos, se pierde entre las ruinas del palacio, mientras que los guerreros persiguen a la hechicera.

Al último acorde de la orquesta no hubo más que silencio. Yo sudaba y respiraba entrecortadamente, pero un súbito y feroz bramido del público me sacó de mi ensueño y tuve que ponerme en pie en las gradas para ver a esa mujer terrible, a ese engendro, convertido ya en la figura menuda y delicada de una actriz que se llamaba Margarita Xirgu, quien se veía ahora inundada de flores y envuelta en una ovación interminable.

Yo seguía muda. Mi madre, quizá preocupada, me sacudió por los hombros: —Nena, ya, por Dios… ¡es teatro!

—Sí, sí, ya lo sé, mamá… ¡es teatro!

Y poco a poco me sumé a los bravos y a la gritería general.

Cuando regresamos a Madrid al día siguiente, después de un recorrido de diez horas por ferrocarril —con almuerzo en Trujillo y merienda en Oropesa—, le pedí a mi madre que me diera a leer todas las obras de Séneca que hubiese en la casa. Mi mamá sonrió y me dijo: “Estás muy chica todavía para conocer tantas tragedias, Nena”, y me puso en las manos *Platero y yo*.

Después, a escondidas, fui buscando y leyendo todas las tragedias griegas y romanas que pude encontrar en la biblioteca de mi madre.

Nadie habría creído en ese momento que nuestra patria, nuestras familias y nosotros mismos estuviésemos tan cerca de ser los protagonistas de unas historias semejantes, plagadas de traiciones y fratricidios, en las que los hombres se piensan dioses, y los dioses los

abandonan a su suerte, a la ira de los tiempos, a las consecuencias de sus trágicos errores.

—¿Y por qué lloras, Ofelia? —me preguntó la Xirgu en el aeropuerto.

—Por nada, Margarita… es que tiene usted una cara de actriz que bueno…

Margarita se rio divertida:

—Pues tú también tienes cara de actriz, así que nos llevaremos bien, hija…

Margarita me tomó del brazo y no dijo nada más. Yo no podía dejar de mirarla.

Había llegado Medea.



CARTAS AL VIENTO

Francia llegó a concentrar, en el momento más álgido del exilio republicano, a centenares de miles de personas. Para marzo de 1939 éramos ya cuatrocientos setenta mil los refugiados en tierras galas. Los campos de concentración, por lo tanto, se contaban por centenas.

A partir de la victoria y la expansión nazi por Europa, el término "campo de concentración" se transformó en sinónimo de exterminio, pero en esos días los tales campos eran eso y nada más: un lugar específico en el que se concentraban a las personas en tránsito hacia nuevos destinos, pues la acogida que nos ofreció Francia —

no muy amistosa, por cierto— fue coordinada con otros países aliados, como Gran Bretaña y la Unión Soviética, ya que el costo social y económico resultaba muy elevado.

Además, de las arcas de la ya casi extinta República española salieron, peseta por peseta, los pagos requeridos por el gobierno francés para asistir a los refugiados. Lo que se podría decir en descargo de Francia —que habernos permitido salvar la vida ya es mucho— es que tampoco estaba preparada para recibir a casi medio millón de personas en tan poco tiempo.

Pero volviendo a los campos de concentración, si bien no se puede decir que se cometieran en ellos las atrocidades que después tuvieron lugar, sí eran siniestros y crueles, incómodos —por decir lo obvio—, insalubres, paraíso de los piojos y las garrapatas, asfixiantes e inhumanos, en pocas palabras. Sobre todo los que se encontraban ubicados en las playas. El viento helado nunca dejaba de soplar y la arena se metía por debajo de las tiendas, los camastros, por debajo de los pulmones. Quienes habíamos llegado hasta ahí, lo habíamos hecho en circunstancias deplorables, después de semanas y meses de zozobra, de mala alimentación, de privaciones y de enfermedades. Los campos de concentración se convirtieron entonces, para miles de personas, en su exilio último. Un resfrío se convertía en neumonía de la noche a la mañana, cualquier pequeño malestar adquiría proporciones épicas y la muerte, avariciosa, segaba a diario la vida de incontables seres demasiado enfermos, demasiado viejos o demasiado jóvenes, demasiado tristes para poder resistir hasta el momento de la liberación.

A unos nos liberaron los barcos. A otros el sueño de ser libres.

Francia determinó además que aquellos campos debían ser vigilados por sus soldados senegaleses. Los soldados senegaleses, siempre discriminados, siempre ofendidos y vilipendiados, habían encontrado finalmente en los refugiados españoles a unos seres más desprotegidos y más vulnerables que ellos mismos… y estaban dispuestos a cobrarse sus propias miserias. Se organizaron además "compañías de labor" que no fueron otra cosa más que grupos de trabajos forzados. Hubo abusos y maltrato en los campos de Argèles-Sûr-Mer, Saint Cyprien, Bram… y se convirtieron en el objeto de odio y burla de los refugiados: "Negros senegaleses, negros, como el carbón, con sus ojos amarillos… ¡la puta que los parió!", era la copla más conocida que se cantaba en secreto en las buhardillas

Por todo esto yo no podía hacer otra cosa más que agradecer una vez más a Dios, a los hados, mi buena fortuna. Yo no estaba en los campos de las playas. Estaba en este albergue en el que se había convertido el abandonado colegio, que no era menos frío ni menos lúgubre, pero al menos era una construcción que me resguardaba entre cuatro paredes, custodiado no por los brutos senegaleses, sino por civiles y por monjas.

Mis tareas ahí eran básicas: tender mi cama, fregar los pisos y ayudar en el comedor o en la enfermería. Cada semana se rotaban las labores y, entonces, a lavar platos, a cocinar o a limpiar letrinas, porque Francia nos ofrecía albergue, pero tampoco nos iba a hospedar en el Ritz…

Y yo realizaba mis labores con celeridad extrema, con la minuciosidad del oficiante, pues no se trataba tan sólo de mantener en el albergue las mínimas condiciones de higiene para defendernos de la disentería, las infecciones y los ataques de los piojos que aguardaban cualquier momento de descuido para invadirnos. No, no se trataba sólo de la higiene, sino además de conservar la frágil armonía de mi universo. Mi vida se había sumergido en el caos. Era un desastre. Yo había visto desaparecer no sólo a mi familia, sino a mi ciudad entera. Mi cotidianidad se había esfumado. Un día la casa de don Fulanito ya no estaba donde siempre; otro día, en lugar de gotas de agua, llovían del cielo millares de papeles que se habían escapado de la panza reventada de algún edificio de correos. Lo que era un parque después era una bodega, la escuela ya no era escuela sino morgue, y los montes lejanos, nunca vistos, aparecían de pronto en el paisaje, pues la iglesia que los ocultaba ya no estaba más. Así que yo tenía que hacer lo posible por mantener en el albergue el orden, el equilibrio, la cordura.

Lo poco que sé de francés lo aprendí en esa época y con ese francés a medias pude conseguir que una de las prefectas del campo, una mujer regordeta y con la sonrisa franca, me proveyera de suficiente papel, tinta, sobres y estampillas para iniciar lo que se convirtió en un rito diario: escribir cartas. Cartas de búsqueda a Madrid para saber

algo de Esther y la Yaya, cartas de súplica a los cuarteles de Cataluña y centros de reclutamiento preguntando por mi hermano, y cartas de ayuda a la Embajada de España en París para localizar a mi madre. Cartas, cartas, infinidad de cartas. Cartas inútiles pues muchas de ellas regresaban sin ser abiertas, con un sello de reenvío al remitente; otras vagas, confusas y sin ninguna pista. Demasiadas cartas y pocas respuestas. Cartas al viento.

El fin del invierno llegó y la primavera me sorprendió todavía en Francia. Me sorprendió tanto como el azul del Mediterráneo y la belleza de la costa y esos bosques que parecían que estaban siempre por lanzarse al mar. Y me sorprendieron los colores tan vivos y la brillantez del sol, lo que me hizo caer en cuenta de que hasta entonces —y durante meses enteros—, había yo mirado todo mi entorno en una lóbrega sucesión de grises y ocres muertos. Tan contenta estaba yo ese día que me arremangué la camisa, me subí las faldas y me tendí en la hierba. ¡Habían pasado tantos meses sin que yo sintiera una caricia que dejé que los rayos del sol me inundaran toda! Así estuve, recostada, hasta que me quedé dormida y entre sueños escuché que alguien me hablaba:

—*Ophélie! Ophélie! Une lettre pour toi!*

Desperté de mis sueños cuando mi amiga, la prefecta del campo, agitaba frente a mí una carta.

—*Relevez toi! C'est une lettre, ma fille!*

Tomé la carta de inmediato y el corazón me dio un vuelco. Tenía un sello militar.

Eran noticias de Pedro. Casi rompí la carta al intentar abrirla. Era un reporte de la Comandancia. Comencé a leer y, al hacerlo, un espectro negro le robó al mar su color azul, a los pinos les robó su perfume, al sol su brillo y su calor y todo volvió a ser una amarga mezcla de hojas muertas y neblina. El comandante —he olvidado su apellido—

se había tomado la molestia de escribirme personalmente para contarme cómo fue que el teniente Pedro Puerta había muerto en el frente de Figueras hacía ya seis meses. Me contaba cómo había sido

designado al cuerpo de tanques y cómo había combatido. Y

me contó también que un día, su último día, quiso ayudar a dos civiles que huían del fuego nacionalista corriendo a través del campo. Pedro había detenido su unidad y se había bajado para ayudar a esos dos hombres a entrar en ella. Cuando ya estaban dentro y él se disponía a hacerlo también, una bala lo alcanzó por la espalda matándolo de manera instantánea. Así de simple. No más. Una sola bala. Quedó ahí en el campo.

Murió en combate, de manera heroica, apuntaba el comandante, y una bala lo había matado. ¡Qué fácil parecía!

Destrocé la carta, la hice añicos llena de furia e impotencia y corrí. Corrí hacia la playa. Corrí sin rumbo fijo. Sólo recuerdo que lo hice hasta que mis piernas renunciaron a sostenerme más y caí de bruces en la arena. Lloré tanto que quedé seca por dentro. Y

lloré a Pedro y lloré a mi madre y a mi hermana y lloré la guerra y mi soledad. Y lloré el tiempo infinito del universo.

Me quedé sentada frente al mar. Horas enteras. De pronto, sucedió algo maravilloso: el sol comenzó a esconderse y bañó de un rojo intenso al planeta. Todo era rojo y naranja y volví a percibir el color del mar y los pinos volvieron a ser verdes y la brisa era más cálida que nunca. El olor del bosque era tan intenso que me sentí mareada. Tan intenso como las olas, tan intenso como el rojo del cielo, tan intenso como la vida…

Pensarán que estoy loca, pero en ese momento no podía yo distinguir la diferencia entre la tragedia y el bienestar. Respiré aliviada, como si me hubiesen quitado una loza que me oprimía el pecho. Después de tantos días de incertidumbre yo tenía por fin alguna certeza. Sabía que mi hermano estaba muerto y que estaba en un mejor lugar que yo. Tenía la certeza de que era feliz en algún otro lugar del cosmos o de la memoria.

Y sabía también que yo estaba viva, porque la muerte de nuestros seres amados no puede tener otra explicación, no puede cumplir otra misión más que reafirmarnos a los que nos quedamos aquí, a los que seguimos vivos. Pienso que la muerte no puede ser otra cosa más que la confirmación de la vida. Si no es así ¿de qué otra manera podemos sobrevivir a la muerte de nuestros padres y hermanos, nuestros hijos y nuestros amigos?

Y la vida es certera. Sabe muy bien cuándo decirte: “¡Un momento,

quieta! ¡No te abandones! ¿Por qué te vas a desangrar si no te he hecho nada?”. Y uno se impone a su propia vida.

Comprendí lo que tenía que hacer. De manera irreflexiva tomé un puño de arena y lo besé. “Adiós, hermano”, dije. “Adiós, que ya nos encontraremos”. Arrojé la arena al mar. Un golpe de viento me colmó los pulmones y el sol desapareció por el horizonte.



LA BELLEZA DEL SILENCIO

Margarita Xirgu me enseñó la mitad de todo lo que sé sobre actuación.

El primer día del ensayo de *Bodas de sangre* de Lorca ahí estábamos todos: Aurorita Molina, Luis Lomelí y otros más rodeando a Margarita. Ella haría a la Madre. Y era también la directora. Estaba el escenógrafo, Antonio López Mancera, y el Leonardo y la Novia también estábamos ahí. Nos tomábamos por la mano, con nervio, con emoción.

—¿Te das cuenta, Ofelia? —me dijo Nacho López Tarso con un nudo en la garganta—, ¡esta mujer ensayó esta obra con Federico García Lorca!

Yo no podía contener las oleadas de sentimiento que me invadían. La Xirgu nos hablaba de Federico, de cómo dirigía, qué quería de sus obras, de cómo había que considerarlo un "poeta teatral", más que un dramaturgo.

—A ver, niños —nos dijo Margarita—, ¡todos al piano! ¡A cantar!

El pianista Miguel Pous comenzó a tocar la música de Lorca. Todos cantamos:

"Despierte la novia *la mañana de la boda.* ¡Que los ríos del mundo *lleven tu corona!* Que despierte *con el ramo verde* del laurel florido…".

¡Qué hermosa manera de empezar un ensayo! Cualquier angustia se disipó, cualquier temor desapareció y súbitamente nos encontrábamos todos hermanados con la música de Federico y rodeando a su gran intérprete y amiga: Margarita Xirgu.

Al terminar, Margarita se enjugó una lágrima.

—Es que, ¿saben? Federico era un ángel…

Todos permanecimos callados.

—¡Bueno, bueno! ¡A trabajar! Ustedes, hijos… —se refería a Nacho y a mí—. Vamos a ver la escena de la huida por el bosque.

Por supuesto, ya la teníamos memorizada a la perfección, así que me lancé a decirla con verdad, con inteligencia, con tablas:

—… porque me arrastras y voy, *y me dices que me vuelva* y te sigo por el aire /como una brizna de hierba…

—¡Muy bonito! ¡Muy bonito! —interrumpió Margarita—. Nada más que ahora lo tienes que hacer bien…

Yo me quedé de una pieza. Comencé, por primera vez en mi vida, a tartamudear:

—Pe… pe… pero… yo… yo…

—Mira, Ofelia, a ti y a muchos de tus compañeros que he estado escuchando les hace falta tomar conciencia de los más importante que existe en una obra de teatro, en la música… ¡o en la vida!: *el silencio.* ¡Sin silencio no hay música! ¡Sin silencio no puede haber pensamiento y sin pensamiento no pueden existir las palabras! Yo prefiero escuchar un buen silencio que una mala frase. Escucha lo que dices. ¡Piénsalo antes!

Y entonces tomó ella los parlamentos:

—… porque me arrastras… y voy… y me dices que me vuelva… y te sigo por el aire… como una brizna de hierba… —y el silencio, el *Silencio,* se hizo en todo el foro.

Más adelante, cuando se ensayaba el final de la escena de la petición de mano, experimenté la más terrible sensación de desnudez frente a otra persona. La Madre, ya en el umbral de la puerta, debe voltearse y decirle a la Novia: “Adiós, hija” e irse.

Cualquier actriz así lo haría: “Adiós, hija” y a hacer mutis. La Xirgu no. Llegado ese momento, me miró severa y me dijo:

—Adiós… —y me clavó esos ojos de cuchillo que tenía, como preguntándose qué le podía yo ofrecer de bueno a su hijo, me miró de pies a cabeza intentando descubrir alguna treta, el viso de una traición futura, con miedo, con desprecio, con duda, gritándome con la mirada: “¿¡Quién eres tú!?”—… hija…

¡Yo reto a cualquiera a soportar esa mirada sin sentir terror!

El día del estreno llegó, implacable, y todo México se dio cita en el teatro: escritores, poetas, la esposa del presidente Ruiz Cortines, secretarios y ministros, embajadores y luminarias que iban desde María Félix y Dolores del Río, hasta Julián Soler y Antonio Badú. Cientos de personas no pudieron entrar al teatro. Tal era el arrastre de

la Xirgu.

Su reencuentro con el público mexicano no pudo ser mejor. El vestíbulo del teatro se encontraba inundado, literalmente, de arreglos florales y, ante la ovación final, el telón subió y bajó ¡diecinueve veces! ¡Una apoteosis!

"…igualmente insólita es la aparición de una gran actriz: mientras otras se esfuerzan en asimilar técnicas y recetas, la que viene animada de un fuego interno arrasa con lo establecido y proclama su verdad, también única e inimitable, porque se basa en el misterio vital, en la obscura alquimia del alma que se proyecta venciendo cualquier obstáculo…", escribió Wilberto Cantón y sus palabras son mejores que las que yo podría expresar.

Y si el éxito de *Bodas de sangre* fue enorme, el de *La casa de Bernarda Alba* no tuvo límites. Margarita fue la Bernarda, claro.

—¿A cuál de las hijas quieres hacer tú, Ofelia? —me preguntó.

Yo no lo pensé dos veces:

—A la Martirio, por supuesto.

Margarita sonrió:

—Ya sabía yo que ibas a escoger a la Martirio.

Martirio es la hija lisiada y contrahecha de Bernarda, condenada a la infeliz soltería.

Por nada del mundo hubiese dejado de hacerla.

La Bernarda Alba fue escrita por Lorca especialmente para Margarita. La concluyó poco antes de morir, por lo que jamás la vio representada, aunque le dejó instrucciones muy claras a Margarita, como el asunto de los abanicos de las mujeres enlutadas: todas tenían que abrir y cerrar sus abanicos al mismo tiempo y "revolotear" alrededor de Bernarda y sus hijas, como cuervos que agitan sus alas de mal augurio. Margarita respetó todo lo pedido por Federico… una vez que pudo rescatar la obra que estaba en poder de la familia.

La aventura de este rescate es digna de una novela, pues Margarita, que vivía como tantos artistas en el exilio republicano, tuvo que entrar, primero, de manera subrepticia a España, arriesgando su propia vida, para llegar hasta casa de los García. Una vez que llegó ahí

se encontró con que los padres de Federico se negaban a que esa “obra inmoral”, escrita en los peores “delirios de perversidad” por su hijo, fuese representada jamás. Inclusive estuvieron a punto de destruirla. Que el sexo reprimido fuese el tema

central de la obra les habría parecido demasiado duro a los García. ¡Grandes cualidades de actriz habrá tenido que desplegar Margarita para salvar el manuscrito! Pero al final de cuentas lo consiguió. Así que, por si no lo sabían, ahora ya saben a quién hay que darle las gracias por conocer esta obra maestra del teatro universal, considerada por muchos como la mejor de García Lorca.

Los arrebatos eufóricos por la presencia de la Xirgu habían pasado y las críticas se centraron ya no en su leyenda, sino en sus cualidades como actriz y como directora… y salió ganando. Todos alabaron su maestría en la dirección de actores y la profundidad que había logrado encontrar en un texto tan difícil: “Margarita Xirgu, para quien esta obra se escribió, entiende bien a Federico. No tiene miedo. No se queda en ninguna mitad. Va, de la mano del poeta, hasta los límites… Su dirección, de una terrible grandiosidad y simpleza, se mantiene en la línea del teatro grande de todos los tiempos: del clásico y del moderno. No hay margen a discusiones: el obvio resultado —la vibración del espectador— zanja toda duda sobre sus indiscutibles calidades…”, escribió Luis Vicent.

Fueron tres meses los que estuvo la Xirgu en México. El tercer proyecto sería *Yerma*.

Yo llevaría el papel protagónico y Margarita, en un homenaje absolutamente inmerecido, me dijo que “por ser yo quien era”, ella haría el pequeño papel de la Vieja Pagana…

Por desgracia, la salud de Margarita se quebrantó notablemente y hubo no sólo que cancelar las últimas funciones programadas de la Bernarda, sino además hubo que apurar su regreso al Uruguay.

Yo estaba desolada. Había preparado a la Yerma con ahínco y ahora no podría ser dirigida por Margarita.

Pero ella me hizo un último regalo, inenarrable.

A la víspera de su viaje de retorno, me citó en sus habitaciones a las ocho de la noche.

—Ofelia, no estés triste por la Yerma. Quiero contarte cómo me la dirigió Federico…

Hablamos hasta la madrugada. El día comenzaba a clarear. Margarita me explicó todo, parte por parte, parlamento por parlamento, ¡hasta las acciones físicas que Federico le había montado! Todo.

Cuando, a los pocos años, pude hacer *Yerma,* le dije a José Solé, el director:

—Mira, Pepe, no te ofendas, pero lo vamos a hacer como me enseñó Margarita.

Y así lo hicimos.

Por ello, al paso de los —¡demasiados!— años, me ha emocionado en lo más profundo conocer la carta que Margarita le escribió a su amiga uruguaya, Alicia Rodríguez, en esos días extraordinarios de mayo del 57: “De los intérpretes de Bodas…

destaca de una manera sorprendente la Novia, Ofelia Guilmain. [...] Creo que Ofelia será una Yerma estupenda. El físico le acompaña, es una medalla castellana y una voz dramática estupenda. Nacida en Madrid y refugiada aquí; se lo ha hecho sola…”.

No volví a verla. La última noche que pasamos juntas me invitó a ir al Uruguay y trabajar en su compañía, pero el abrazo de México era demasiado fuerte y ya no podía separarme.

Margarita murió en 1969, en Montevideo, en donde había fundado la Escuela Nacional de Arte Dramático. El día de su muerte se decretó día de luto nacional en el Uruguay y su nombre está escrito con letras de oro en los muros del Congreso de aquel país.

Muchos, muchísimos años después, cuando el gobierno de España me notificó que era yo la principal candidata para recibir el Premio Margarita Xirgu por mi labor teatral en el exilio, me sentí muy emocionada, por supuesto, pero nada se puede comparar al recuerdo de esa madrugada en la que Federico y Margarita, los dos juntos, me enseñaron a hacer teatro.



LA ÚLTIMA CARTA

Cuando a principios de julio del 39 me llegó una nueva carta, ahora

de París, mi buena amiga la prefecta ya no se mostró tan exultante al dármela.

—*Une lettre, petite… courage!*

Sin embargo su angustia no tenía sentido… ¡Finalmente recibía noticias de mi madre! Estaba en París y tenía meses enteros haciendo lo mismo que yo: escribiendo cartas. Por fortuna, el apellido Guilmain no era común y así pudo dar conmigo después de rastrearme por decenas de lugares. Leí y releí la carta mil veces. Me la aprendí de memoria. A su paso a Francia, el gobierno en el exilio había facilitado su traslado inmediato a París y, por suerte, mi madre no había vivido la experiencia de los campos de concentración. Se mostraba dolorosamente angustiada por mí, pues me suponía en algún campo de las playas y había escuchado ya las horribles historias que se contaban sobre los celadores senegaleses que el gobierno francés había asignado para la vigilancia de los campos. Eran ciertas, pero mi madre no sabía que yo estaba a salvo de esto. Y

tampoco sabía mi madre que su hijo había muerto. Me "informaba" que no recibía aún ningún comunicado de Pedro, pero que no me preocupara, que estaba trabajando en ello. Pobre de mi madre… y pobre de mí que tendría que ser la cruel mensajera.

También me hacía un anuncio importante: se había tramitado ya nuestra liberación. En los recovecos de la burocracia y al golpeteo de las teclas de las viejas máquinas Remington, se había decidido nuestro destino: México. "¿Quieres ir a México?", me preguntaba. "El gobierno del General Cárdenas nos abre sus puertas generosamente.

Me han ofrecido también ir a la Argentina o al Uruguay, pero tenemos ya tantos amigos que han escogido México… Por otra parte, Nena, me han dicho también que nos podemos quedar en Francia. ¡Pobrecitos los franceses! ¡Si tan sólo supieran que el lobo les ha echado ya el ojo! ¡Sería una verdadera locura quedarnos aquí, Nena! Este mundo ha perdido el juicio y Europa no tiene otro porvenir que no sea la guerra y una guerra más yo ya no la resisto". Me enviaba también el salvoconducto que Francia me daba para ser trasladada hasta Burdeos, en la costa del Atlántico.

Una salida por el puerto de Marsella era ya impensable, pues eso significaba un paso obligado por el estrecho de Gibraltar, lo cual nos acercaba demasiado a las fuerzas franquistas apostadas en Marruecos y en España. Un camino demasiado peligroso.

Aquel estrecho y su peñón podían convertirse en la nueva morada de la mítica Escila —

que lo era— y las costas de Marruecos en Caribdis, y las naves colmadas de exiliados en una presa demasiado codiciada.

La carta de mi madre había llegado apenas en el tiempo justo, pues dos días después un transporte me llevaría al puerto. El día señalado para la salida del barco era el 14 de julio. Ahí, en los muelles, vería de nuevo a mi madre.

Finalmente, una nueva certeza. Mi madre me había encontrado. Le escribí de inmediato de regreso, ahora a la dirección que ya sabía que era la correcta. “¿Cómo estás de salud? ¿Me quieres todavía? ¿Cómo nos encontraremos en el puerto? ¿Has pensado en mí? ¿Qué sabes de Esther y de la Yaya? ¡No veo ya la hora de abrazarte!”.

No escribí nada sobre Pedro. Me parecía terrible que se enterara a través de una carta y entonces me di cuenta de que esa nueva y última carta no encontraría ya a mi madre cuando llegase a su destino, pues antes nos veríamos en Burdeos. Aún así decidí enviarla, pues las palabras que escribimos en una carta dejan de ser nuestras en cuanto las trazamos y le pertenecen de inmediato al destinatario, aunque éste nunca las lea.

Quise enviar la carta para que el viento le cantara a mi madre en el oído el amor de su hija y la congoja de la mujer en la que ya me había convertido.



PANCHO VILLA, MARÍA TUDOR

Y LOS SENOS DE ELECTRA

En 1958 llegó a mi vida mi primera reina: *María Tudor*, de Victor Hugo.

¿Ustedes creen que yo les voy a hablar con emoción febril y al borde de un rapto místico sobre *María Sudor*? ¡¡Para nada!! ¡Si eso fue una pachanga!

Este despropósito surgió como un proyecto, a primera vista interesante, del director Juan Miguel de Mora. Juan Miguel decidió que esta obra tan *demodé* era ideal para representarse en el Castillo de Chapultepec o en algún recinto antiguo, siguiendo la moda vigente en Europa de hacer montajes teatrales en sitios históricos.

Bueno, pues el primer lugar en que se presentó fue en la Hacienda Vista Hermosa, en Morelos, cerca de Tepoztlán. ¿Qué tenía que ver la Hacienda Vista Hermosa con el palacio de los Tudor? Todavía me lo sigo preguntando. Y miren ustedes los absurdos a los que llegamos. En el tercer acto de la obra hay un motín popular y Juan Miguel contrató a algunos lugareños a quienes obligaba a marchar horas interminables: "¡Uno, dos! ¡Uno, dos!", con el fin de imbuirles la "disciplina teatral". Pues creo que no le sirvió de gran cosa, porque el día del estreno, en que llegaron los trajes de los "aldeanos", ¡los aldeanos se negaron a usar esa ropa tan rara y tan calurosa! Juan Miguel, desesperado, los formó de nueva cuenta en dirección hacia el portón de entrada de la hacienda.

—¿No se van a poner sus vestuarios?

—¡No, señor! —gritaron todos juntos, como en *Fuenteovejuna*.

—¡Muy bien, entonces! ¡Flanco derecho! —les ordenó—: ¡Marchen! ¡Uno, dos! ¡Uno, dos! —y así hasta que salieron de la hacienda. Juan Miguel gritó a sus asistentes—:

¡Cierren las puertas! ¡Hoy no trabajan los aldeanos! —y no trabajaron, por supuesto.

Semanas después, cuando por fin se consiguió el Castillo de Chapultepec, Juan Miguel contrató nuevos extras, estos sí dispuestos a usar los "disfraces", como los llamaban. Y si en la Hacienda habíamos vivido una experiencia caótica, en el Castillo fue peor, además de que me sigo preguntando qué tendría que ver la arquitectura del Castillo

de Chapultepec con la del Palacio de los Tudor.

En Chapultepec, el público tenía que desplazarse de lugar en lugar para ver las diferentes escenas. Al principio lo hizo con cierto orden, pero ya para el cuarto o quinto desplazamiento había empujones y patadas para "agarrar" buen lugar y poder escucharnos, pues el escándalo de los aviones que nos pasaban por encima hacía imposible cualquier intento de audición. Para colmo, y como Juan Miguel ya tenía a sus extras, se montó la escena multitudinaria de la rebelión popular en contra de María "La Sanguinaria", la famosa *Bloody Mary*. Bueno, pues hasta dos caballos metió. Y ahí sí fue el acabose, pues los extras no eran actores, y cuando se enfrentaron al público no supieron qué hacer. Por desgracia sacaron la "casta" y empezaron a "actuar" y para ellos actuar en un motín significaba insultarse a más no poder. Uno de los jinetes, curtido por el sol y bigotón, más parecido a Pancho Villa que a un guardia de la reina, les echaba el caballo a los "revoltosos" mientras les gritaba, lleno de verdad escénica:

"¡Háganse p'allá, hijos de la chingada! ¡Háganse p'allá!".

Entre nuestro público había muchas señoras encopetadas y con tacones altos, que no sólo se los habían quitado ya, hartas de tanto caminar y de tanto pisotón, sino que ahora también tenían que defenderse de la gleba que, pensando seguramente en la Revolución francesa, las amenazaba: "¡Vas a ver, pinche rotita!". Y sus maridos, todos también muy elegantes, huían despavoridos ante los gritos del Pancho Villa: "¡Muévase, cabrón!".

Mi adorado Rafael Llamas, quien hacía a un ministro jorobado o algo peor, tan sólo se acercaba a mí para decirme al oído:

—¡Qué desmadre, su majestad!

El segmento del público que no era atacado por los extras comenzó a gritar: "¿¡A qué horas entran los *cowboys*!? ¡Que entren los apaches!" …y con sus manitas sobre sus bocas hacían los clásicos gritos apaches de las películas de vaqueros…

Creo que no será necesario aclarar que, al día siguiente, el permiso para realizar María *Sudor* en el Castillo de Chapultepec fue irrevocablemente cancelado.

Lo único que se pudo hacer por rescatar algo del naufragio fue incluir la obra para uno de los teleteatros del Canal 4. Sin Pancho Villa, por supuesto.

Después de tan vergonzoso asunto, me vino bien una reposición que hicimos de *Miércoles de ceniza* de Basurto, aunque ahora con dirección de Fernando Wagner.

Continuaba también mi trabajo en la televisión en la que, en ese 1958, se había iniciado un nuevo experimento: Las telenovelas. *Senda prohibida*, con Silvia Derbez, fue la primera. Ya hablaremos de ellas.

A la par de todo esto, continuaba mi trabajo en radio, aunque no sólo en la XEW, en las radionovelas, sino también en la XEB, en la que hice un programa llamado *Mujeres que trabajan*, y en la XEQ la serie *Suspenso*, con Enrique del Castillo.

Y trabajaba, por supuesto, en Radio Universidad.

En ese entonces, el director de Radio Universidad era el gran escritor Max Aub, quien continuaba con todo éxito la labor portentosa que, a favor de la cultura, hacía —y sigue haciendo— Radio Universidad. Ahí grabé varias obras de teatro clásicas y contemporáneas. Con ellos hice *Medea* y varias obras de Lorca.

Octavio Paz hacía un programa espléndido llamado *Poetas del siglo XX: Una antología caprichosa*. Fueron muchas las veces en que Octavio me llamó para grabar poemas de muy diversos autores y así me convertí también en su "lectora oficial". A Octavio no le gustaba que nadie más que yo leyera sus poemas. Siempre tuvimos una cordial amistad en la que, por mi parte, abundaba la admiración.

Nos entusiasmaba también el hecho de haber estado juntos, aunque sin conocernos, en la tertulia de los escritores antifascistas en aquel cafetín madrileño, en 1937.

En teatro, con la Universidad, ya había hecho *Los justos* de Camus y posteriormente, de este mismo autor, *El malentendido*. En el gran movimiento del Teatro Universitario había surgido el proyecto llamado Poesía en voz alta y para integrarme a este proyecto, en 1960, me invitaron Diego de Mesa y Juan Soriano. El proyecto a realizar era el estreno en México de una obra del francés Jean Genet, que se ha convertido en referencia obligada en la historia de la dramaturgia universal: *Las criadas*. El director fue José Luis Ibáñez, la dirección literaria —traducción y adaptación— estuvo a cargo de Octavio Paz y Diego de Mesa, y el vestuario y la escenografía fueron diseñados por Juan Soriano. La asistente de dirección era una jovencita muy talentosa: Nancy Cárdenas. Las criadas, Clara y Soledad, éramos Rita Macedo y yo, que por fin podíamos compartir el

escenario. El papel de la Señora estuvo a cargo de Mercedes Pascual.

Juan Soriano fue el principal promotor de *Poesía en voz alta.* Él reclutaba a los actores y directores, él diseñaba todo lo que hubiese que diseñar, él tenía siempre que ver, inclusive, con la dirección, y él, finalmente, siempre él, mantenía las temporadas a flote, cuando ni siquiera el apoyo de la Universidad nos alcanzaba. ¿Y saben cómo lo hacía?

Pintaba puertas. Pero no las pintaba con brocha gorda, no. Soriano, quien comenzaba a gozar ya de un merecido prestigio como artista plástico, ¡quitaba las puertas de su departamento, pintaba algo en ellas y las vendía! Llegó un momento en que su departamento se quedó sin puertas, por supuesto. "¡Juan!", le decía Diego de Mesa, "ya no nos alcanzó para la nómina de esta semana…", y Soriano, ni tardo ni perezoso, descolgaba la puerta de la cocina o de una recámara, la decoraba con sus pinceles abstractos… ¡y a vendérsela a alguna galería! Así, una humilde puerta que estaba condenada a abrirse y cerrarse infinitamente para dar paso a un estudio o a un baño, se trasformaba en una obra de arte en las manos de Juan Soriano y venía a rescatar del naufragio económico a toda una compañía de cómicos.

Todo eso me tocó vivir. Aún recuerdo la ebullición teatral en esa gloriosa década de los cincuenta. La dramaturgia mexicana cuajaba por fin con la presencia de Sergio Magaña que estrenaba su primera obra, en 1951: *Los signos del zodíaco*… nada menos; Carballido debutó con *Rosalba y los llaveros*, Ignacio Retes escribía *Una ciudad para vivir*, Héctor Mendoza debutaba con *Las cosas simples* y Wilberto Cantón con *Malditos*; Jorge Ibargüengoitia estrenaba *Clotilde en su casa* y un veinteañero Hugo Argüelles terminaba *Los cuervos están de luto*. Elena Garro estrenaba también su ópera prima *Un hogar sólido* y Héctor Azar su *Olímpica*. Hasta Leonora Carrington y Octavio Paz, pintora y poeta, se animaron a escribir teatro en esa década maravillosa. ¿Y los directores? Pues llegó Seki Sano, Charles Rooner, discípulo de Max Reinhardt, mi añorado André Moreau, quien había sido director de la compañía de Louis Jouvet, nada menos, y, por supuesto, Álvaro Custodio con su rescate del teatro clásico español, mientras que Alejandro Jodorowsky, chileno, perteneciente a la compañía de Marcel Marceau, comenzaba a soliviantar a las buenas conciencias.

¡Cuánta vida! ¡Cuánto movimiento! Leonora Carrington, Rufino Tamayo y Juan Soriano tomaron el papel de escenógrafos y Pepe Solé, Ignacio Retes, López Miarnau, Gurrola, José Luis Ibáñez y Julio Castillo debutaron como directores en esa década…¡Teatro! ¡Teatro! ¡México despertaba al teatro! ¡El público mexicano se sacudía la

modorra decimonónica que aquejaba su gusto teatral y recibía con entusiasmo, con pasmo, con enojo, con impaciencia y con indignación las propuestas que se le ofrecían desde los escenarios! A mí me tocó algo de ese pasmo y de esa indignación. No con *Las criadas*, sino con el siguiente proyecto de Poesía en voz alta: *Electra*, de Sófocles. Desde un principio, Juan y Diego de Mesa me ofrecieron la Electra, pero yo la rechacé. El personaje que siempre me ha subyugado de esa obra, y hasta la fecha, es el de la madre, Clitemnestra.

Juan Soriano, mi adorado Juan, se encargó, una vez más, de la escenografía y el vestuario… y en mucho también de la dirección, tengo que decirlo, pues a Diego le

faltaba experiencia y arrestos para incursionar en el teatro griego. Era muy joven…

bueno, ¡pero si es que en 1960 todos éramos muy jóvenes! ¡Hasta los que eran viejos eran jóvenes hace 45 años! Éramos tan jóvenes que el asistente de dirección era un tal Juan García Ponce, mientras que el encargado de las relaciones públicas era este muchacho, José Emilio Pacheco. ¿¡Cómo es posible que Juan García Ponce, que era un niño, ya no esté con nosotros!? Y a José Emilio, después de cuarenta y tantos años, si me lo encuentro en la calle, le beso las manos, cuando menos.

Pues *Electra*, al igual que *María Tudor*, tampoco gustó. Fue un fracaso. Unos le echaban la culpa a Diego, quien no era director, otros a mí por "vulgarizar" el personaje y todos los demás al pobre de Juan por su vestuario y su escenografía. A nadie le gustó su concepción "abstracta" de la obra. Aquí tienen algunas perlas publicadas: "No se trata aquí únicamente de una deficiente interpretación, sino de lo que es más, de una estrafalaria variación en el atuendo de los personajes… quienes salen mostrando un ropaje de caprichosos estilos del peor gusto…". "Cuando ustedes vean *Electra*… acaso sonrían o suelten de plano una carcajada debido a lo cómico e inconmensurablemente ridículo del vestuario…". "No podemos dejar de preguntarle al señor Juan Soriano el por qué de su vestuario y el por qué de su escenografía…". "Pina Pellicer, la Electra protagónica, es una visión extraña entre vasija griega y María Victoria" …y ésta, la mejor de todas: "…estamos seguros de que gran parte del público se distrajo asombrándose ante los gorros o pensando si el que entraba no era Orestes Flash Gordon… si Raúl Dantés no era un maya y si Tara Parra no era una guacamaya… y doña Amparo Villegas que pasa el peor momento de su vida dentro de su disfraz de piñata…". El vestuario que más indignó al respetable fue el mío, pues salía "con los senos al aire".

Claro que no eran mis senos, pero a la altura de los que sí son mis senos, Juan mandó poner tela color carne, con todo y pezones, lo cual pues francamente no le gustó a nadie. Hubo quienes me reclamaron por salir "así, tan desvergonzada"… ¡Pero, de qué me admiro! Si mucho tiempo después el cineasta español Pedro Almodóvar le puso un vestido igual a Victoria Abril en su cinta *Kika*… ¡y también se armó el escándalo! ¡Más de treinta años después! ¿Por qué causarán tanto terror un par de tetas?, digo yo.

Otras plumas más cultas, como las de Luisa Josefina Hernández y María Luisa "la China" Mendoza, hablaron de las "metáforas maternales" y de la visión de un artista

"seguro de sí mismo, joven hasta el tuétano, valiente, avispado, temerario e irónico…".

Pues será el sereno, pero no gustamos nada. O quizá estoy exagerando y debo de hacer caso a lo que escribió Rafael Solana: "Los cursis van a entusiasmarse con esta *Electra*, y sobre todo con sus trajes; los ignaros van a quedarse de una pieza. La clase media… ni pondrá los ojos en blanco como los cultos, ni tampoco execrará la representación, como las gentes muy sencillas, sino encontrará en ella, como en todas las cosas de este

mundo, bueno y malo, conseguido y fallido, honesto y pretencioso, artístico y pedante…".

Como verán, queridos míos, mi entrada al mundo del teatro griego fue bastante accidentada. Y lo peor de todo era que, después de la experiencia con la Xirgu, el teatro me había dado una reposición, sin mucho ruido, de *Miércoles de ceniza*, una suplencia de emergencia en *El dulce pájaro de la juventud*, un fracaso con *María Tudor* y un montaje, el de *Electra,* que, después de tantos dimes y diretes, pasó con poca gloria y muchas penas.

Sólo el estreno en México de *Las criadas* de Jean Genet me reconfortaba.

Por eso, cuando Salvador Novo me llamó para decirme que su nueva obra, *Yocasta, o casi*, escrita para mí, abriría el ciclo de Teatro Universal del IMSS, respiré aliviada.

Corría el año de 1961. Habían pasado tan sólo diez años —¡diez y no más!— desde aquellas funciones con las Hermanitas Blanch en que yo decía muy seriecita: "La cena está servida, señora". Tenía la sensación de que habían pasado solamente algunas semanas. Pero no, no fueron

semanas. Fueron diez años en los que llegó la fama… y sus inconvenientes. Había transcurrido el tiempo suficiente como para que los periódicos de entonces pasaran del total desconocimiento e interés por mí a convertirse en una verdadera monserga. Si lo hacía bien, qué bueno, y si no… ¡las que me armaban! En una ocasión tuve el "atrevimiento" de decir que a mí me hubiese gustado que León Felipe fuese mi padre y, como dicen mis nietos, no me la acabé. Lo menos que dijeron es que yo era el ejemplo del "malinchismo y del desamor". En otra ocasión, Eduardo, mi marido, tuvo un problema con el capitán de meseros de su restaurante, el Chuchy, y se hicieron de manos. Yo estaba en el teatro, dando función, pero el encabezado del día siguiente fue: "¡Golpiza a Ofelia Guilmain!". ¡Háganme el favor! Tuve que presentarme esa misma noche en el programa de mi queridísimo Paco Malgesto para desmentir lo de la famosa "golpiza". Si trabajaba mucho en televisión… "¿¡pero por qué trabaja tanto!?".

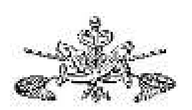
Y si no trabajaba… "¡Ya no la contratan…!".

Pero, finalmente, eventos muchísimo más importantes habían acontecido.

A lo largo de esos gloriosos diez años de la década de los cincuenta, había conocido a la mayoría de aquellos a quienes yo llamaba *maestro*. En esos diez años había empezado apenas la televisión en México, el Teatro Universitario y mi trabajo en la radio. Fueron diez u once años los que duró mi segundo matrimonio. Mi separación de Eduardo fue pacífica y tranquila y fue, también, definitiva. En 1961 me encontraba con la responsabilidad de mantener un programa televisivo propio —además de trabajar en otros televiteatros y en las nuevas telenovelas— y con temporadas teatrales que se sostenían, en buena medida, sobre mis hombros. En 1961 me encontré con Luis Buñuel.

Me encontré con José Gálvez. Me encontré con mis cuarenta años y me encontré también con que mi hija Lucía me daba mi primer nieto. Sí. Fui una abuela muy joven: mi Alejandro nació diez días antes de que yo cumpliera mis primeros cuarenta años.

La vida, siempre me lo ha parecido así, ha tenido más prisa que yo, ha caminado más rápido que yo y me ha obligado a seguirla, a no perderle el paso, a un ritmo febril y enloquecedor. Pero no me quejo porque, ¿saben?, es mi vida tras la que voy.



EL MUELLE

El viaje a Burdeos fue sencillo, como sencillo fue abandonar mi refugio en Le Pouliguen-Sûr-Mer, tan sencillo como fue hacer un insignificante hato de ropa y dirigirme al encuentro de mi madre.

Llegué al puerto de Burdeos en la madrugada del 14 de julio. Fue extraño. Los franceses se preparaban para celebrar con gran boato su fiesta nacional, mientras que el puñado de españoles que ahí nos encontramos nos enfrentábamos al destierro definitivo.

No sabría decir nada de Burdeos pues llegué ahí de madrugada y me condujeron de inmediato al muelle del que sólo recuerdo el olor acre del estuario, que ahí se mezclaban las aguas del río Garona y las del mar Atlántico y en el combate del encuentro eran muchos los peces que resultaban muertos, mientras que las algas y las cortezas de los árboles se pudrían entre los enmohecidos pilotes del muelle. Aparte de esto, no había nada más que bodegas industriales y contenedores oxidados entre los que los gatos se daban un festín con algún roedor desprevenido, celebrando desde temprano la toma de la Bastilla.

Desde que llegamos, una neblina persistente enrarecía aún más aquel lugar. El muelle comenzó a llenarse de sombras. Cientos de sombras que, en la oscuridad de la noche y la espesura de la niebla, se antojaban espectrales. No debía sorprenderme tanto pues yo era uno de aquellos fantasmas. A las sombras se unieron las voces, alguna risa lejana y el llanto de los niños. Conforme el día comenzó a clarear, los que antes fuimos sombras nos transformamos lentamente en seres con rostros y cuerpos. La neblina comenzó a disiparse y recuperamos inclusive nuestros nombres. Un oficial, con libreta en mano, se acercó a mí y me preguntó en español pero con un fuerte acento francés.

—¿Su nombre?

—Guilmain. Ofelia.

—¿Número de registro?

—130.

—*¿Au Mexique?*

Sin decir nada me tomó de la muñeca izquierda para cotejar los datos en la tarjeta de registro que llevaba amarrada desde hacía meses. Con su pluma anotó en ella, después de la palabra *Destination*, "Mexique".

—*Merci…* —y comenzó a alejarse.

—¡Oficial! —lo atajé—. ¿La señora Aurora Guilmain?

—¿Ofelia?

—No, Aurora. *C'est ma mère.*

—*Pardon… je ne sais pas*.

En medio del ordenado caos que se suscitó por el embarque, la angustia, una vieja conocida ya en ese entonces, me visitó de nuevo. Mi madre no estaba ahí. ¿Qué podía haber sucedido? ¿Qué es lo que no se había hecho correctamente? ¿Buscar a una mujer de edad mediana, con grandes faldas y cubierta la cabeza con una manta? Era como buscar un grano de arena distinto a otro. En ese momento, un bramido espantoso, salido de no sé qué entrañas, cimbró el muelle entero. Me volví hacia la dirección de la que venía el ensordecedor lamento y vi aparecer, entre la niebla que ya se levantaba, un enorme barco anclado al muelle. Apareció lentamente, majestuoso, y me recordó las viejas historias de los navíos fantasmas y sus tripulantes, "aunque ahora ya no es el holandés errante el que lo conduce, sino el español", me dije. Y de esto eran testigos los cientos, los millares de bultos, maletas y envoltorios que yacían desperdigados sobre los tablones de madera.

Al llamado del navío, los dueños de todas aquellas pertenencias comenzaron a caminar, dirigiéndose hacia las escalerillas de acceso. Su andar era lento pues su propósito era triste. Cuando la alegría nos lleva nuestro andar se vuelve vivo, pero muy lejos de la alegría nos hallábamos todos o, mejor dicho, muy lejos estábamos de encontrar un sentimiento preciso que albergar en el pecho. Había tristeza, dolor y frustración por la patria perdida, por los amigos y los hermanos ausentes, por la tertulia que no volvería a ser, por el paisaje extraviado. ¿A dónde se habían ido los montes?

¿Quién se había llevado la llanura manchega? ¿Quién escondió los ríos? ¿En dónde guardaron al Ebro, al Tajo y al Guadalquivir? ¿Quién se robó la Giralda? ¿Por qué se llevaron al Escorial sin decirnos nada, sin avisarnos? Y el desasosiego se mezclaba con

el miedo y el miedo con la alegría por tener un porvenir y la alegría con la ilusión de recuperar la paz perdida, pero la ilusión cedía terreno una vez más a la incertidumbre.

La incertidumbre es el peor de los sentimientos y es también la santa patrona de quienes hemos vivido un destierro, un exilio. La incertidumbre de no saber si serás aceptado en la nueva tierra, si podrás regresar o si querrás regresar algún día a la que abandonas, la incertidumbre de las cosas más elementales, la subsistencia, el trabajo, un techo que te cobije. "¿Habrá patatas en México?", escuché preguntar llena de zozobra a una anciana a la que su hijo intentaba tranquilizar: "¡Pero si las patatas son de México, madre!". "¿Cómo van a ser de México? ¿O es que allá inventaron la tortilla española?

¡Nos moriremos de hambre sin patatas! ¡Te lo digo yo…!". La incertidumbre. Aquella pobre vieja no sabía si encontraría papas en México, como aquel muchacho no sabía si encontraría una buena esposa, y como aquella mujer, que tocaba el violín, no sabía cuántas orquestas habría en México, o como aquellos niños que no hacían más que reír y que gritar, hartos de jugar entre ruinas y cascajos… y de comer patatas mañana, tarde y noche. Cada quien su incertidumbre. A cada cual sus esperanzas.

Y mi madre que no aparecía. Las voces y los gritos eran cada vez más fuertes, más apremiantes, y el barco comenzaba a llenarse, mientras que las chimeneas lanzaban nuevos quejidos. Recorrí el mismo muelle cientos de veces. Desesperada, volteaba por los hombros a cualquier mujer que se cruzaba en mi camino. El muelle comenzaba a despoblarse. En el barco, los marinos comenzaban ya las tareas para zarpar. Mi respiración se hizo cada vez más apremiante y las lágrimas comenzaban a arrasarme la mirada. ¿Sería posible que el destino me jugara de tan mala manera? ¿Sería posible que tal pena llegara a coronar tantos meses de espera? Comencé a dar voces sin reserva.

"¡Mamá! ¡Mamá!", grité por todas partes. El oficial que me había registrado llegó hasta mí para urgirme a abordar. Ante mi negativa me tomó por el brazo, pero de un tirón me zafé de él y corrí en dirección de la proa del barco. Entonces la vi. No la reconocí pero supe que era ella. Estaba sola, sentada encima de una maleta, con la mirada perdida en la inmensidad del mar y con una manta cubriéndole la cabeza. Me

acerqué con cautela pues a pesar de verla ahí sabía que, en realidad, estaba en otra parte. Era imposible que no hubiese escuchado la sirena del barco, que no escuchase los llamados a abordar ni mis gritos desesperados. Llegué hasta donde estaba y me arrodillé frente a ella. Su mirada triste se había perdido en el inmarcesible horizonte de un mundo ajeno.

Lentamente bajó su mirada y me vio. Me miró como si nunca nos hubiésemos separado y me dijo de manera pausada: —Tu hermano Pedro está muerto.

Un latigazo helado me golpeó en la espalda.

—¿Quién te avisó? —le pregunté quedamente.

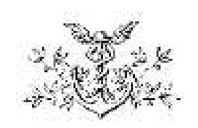
—Nadie —respondió levantando los hombros—. Lo sé. Solamente lo sé —y llevó de nuevo su mirada a la lejanía—. Creo que me lo dijo el mar…

Le tomé suavemente las manos y se las besé.

—Ven, madre. Tenemos que irnos. Anda. Dame la mano y sígueme.

Mi mamá se levantó tranquila. Yo cargué su vieja maleta y buscando no llorar, llevé la mirada hacia las alturas del barco. Hasta entonces lo vi. Estaba escrito con letras blancas. En la proa. Una nueva señal del destino se me presentaba así, tan clara, tan llana, que era imposible no darse cuenta. Los primeros rayos del sol iluminaban vigorosamente el nombre del navío que nos aguardaba para llevarnos a la siguiente estación en nuestro derrotero.

Aquel barco con bandera francesa llevaba por nombre el de Mexique.



“SE FUMAR PROHÍBE”

¡Qué pena que Benito Coquet no fue presidente de México! Éste sería un mejor lugar para vivir. Y lo digo porque, desde su posición como director del IMSS, transformó a este país en muy buena medida. No pretendo, ni mucho menos, dar aquí clases de historia

—si con trabajos me acuerdo de lo que desayuné ayer—, pero de lo que sí me acuerdo es que don Benito Coquet mandó construir los casi veinte teatros del Seguro que hay en México. Y los hizo de mármol para que aguantaran el paso del tiempo. Ya van para cincuenta años y ahí siguen, en pie, funcionando.

De estos teatros, el Xola es el más querido para mí. Sí, ya sé que ahora se llama Julio Prieto, en homenaje a mi querido amigo y gran escenógrafo, pero ¿no les causa cierta gracia —con todo respeto para Julio—, que se siga anunciando "Teatro Julio Prieto (antes Xola)", después de tantos años? ¡Qué afán de cambiarle el nombre a los teatros!

Pero esto no es lo importante. Lo importante es que en el Xola hice mis montajes más entrañables, a raíz de que se formó el patronato del IMSS.

En los sesenta hicimos ahí muchas cosas. Y digo "hicimos" porque no quiero, se los advierto, que nadie me acuse de protagonismo. Las temporadas de teatro del Seguro Social fueron posibles gracias a la participación de cientos, de varios cientos de funcionarios, directores, escenógrafos, dramaturgos, adaptadores, vestuaristas, técnicos y, por supuesto, actores, que somos quienes recibimos la luz de los reflectores, finalmente… ¡pero fuimos cientos! Mencionar a algunos y no a todos, me parece espantoso, ya lo sé, pero hay nombres como los de José Gorostiza, Ignacio Retes, José Solé, Carlos Solórzano y muchos, muchos compañeros actores que no pueden ser olvidados. Y mucho menos el nombre de don Benito Coquet, un hombre que entendía el socialismo como debe ser entendido: como la búsqueda del mejoramiento económico, social y cultural de los trabajadores, y no sólo como un medio de política clientelar…

Quizá por eso no fue presidente de México… ¡Bueno, pero ya cállate, Ofelia! ¡Deja de hablar de política!

No les voy a hacer un recuento pormenorizado de los montajes que ahí hicimos pues me parece inútil o, por lo menos, aburrido, siendo el teatro, al igual que la música, el arte de lo efímero. Ahí siguen los cuadros de Velázquez. Ahí siguen las catedrales góticas. Ahí está el *Libro de buen amor*. Han pasado centurias y ahí están. No es necesario recordarlas porque ahí están. ¿Quién puede revivir, en cambio, una noche de gloria en

un teatro? ¡Tan sólo una noche de hace cuarenta años apenas! ¿Quién pudiera, con dotes alquímicas, transformar una escueta crónica, una

vieja fotografía, un vestido deslavado en magia y artificio, en pasión y en lágrimas, en aplausos y risas, en telones que se abren y se cierran? ¿Quién pudiera lograr tal prodigio? ¡Traigan al mago si lo encuentran! Traigan al prestidigitador… pues esta vieja actriz no puede hacerlo… y daría su vida entera por vivir de nuevo, aunque fuera un instante, la infinita gloria de una noche de buen teatro.

¿Qué decirles de Cocteau, de Gresssieker o de Eurípides que no les suene a trillada lección de historia? ¿Decirles que en el año de *Las troyanas*, Eurípides fue nombrado "el autor más taquillero de la temporada"? ¿Decirles que Salvador Novo calificó a ese montaje como "la mayor realización del teatro mexicano"? ¿Contarles una anécdota graciosa? Puedo hacerlo, pero no cambia nada de lo dicho anteriormente. Les puedo contar, por ejemplo, que Ángel María Garibay, traductor de Eurípides, construía las frases de manera tan rebuscada en algunas ocasiones, que el malvado de Rafael Llamas decía que los letreros que anunciaban "Se prohíbe fumar" debían de cambiarse, en honor al padre Garibay, por otros que dijeran "Se fumar prohíbe"…

De *Medea* puedo contar dos historias: una infame —aunque muy graciosa— y una sublime. La primera es la siguiente. Rafael Llamas —siempre Rafael, mi amado Rafael—

hacía el papel de Creón, rey de Corinto. Un buen día me enojé con él, ya no recuerdo ni por qué, y decidí tomar venganza. En un momento álgido de la obra, yo, es decir, Medea, cae suplicante a los pies de Creón y éste se larga a decir entonces un monólogo que duraba una eternidad. Lo decía muy bien, claro está, pero como largo, era muy largo. Pues bien, una vez caída a sus pies, que calzaba con unas sandalias, yo extendí mi larga túnica a su alrededor y, con toda cautela, saqué de entre mis ropajes un frasquito de esmalte para uñas y me dediqué a pintarle caritas en las uñas de los pies… ¡con todo y ojitos! ¡Rafael estaba frenético! Yo, por supuesto, junto con mi Jasón —que era Wolf Ruvinski—, Mercedes Pascual, Aarón Hernán, Antonio Medellín y todos los demás apenas podíamos aguantarnos las carcajadas. ¡Esa fue la terrible venganza de Medea!

Después, el mismo Rafael lo contaba llorando de la risa y diciéndome unas palabrotas irrepetibles aquí. Pido perdón, pues, a los dioses, a los hados y a las potestades del teatro por este sacrilegio.

En cambio, y a manera de expiación, les puedo contar algo más. En 1964, año en que hicimos Medea, un joven actor comenzaba su carrera con los mejores augurios. Se llamaba Juan Félix Guilmain. Mi

hijo. Al poco tiempo de iniciar su carrera eliminó el Félix y se llamó simplemente Juan Guilmain. El día del estreno de *Medea*, no les puedo decir lo que yo viví. Tenía en mi mente la sombra de la Xirgu y la responsabilidad enorme de hacer, quizá, la primer Medea mexicana, o al menos la nueva Medea

mexicana. Terminó la función y sí, fue un éxito. Uno de mis grandes éxitos. Ya en mi camerino, entre amigos, periodistas y decenas de arreglos florales, apareció la carita de mi Juan. ¡Era un niño casi! Venía llorando. Cuando al fin pudimos abrazarnos, me dijo con la voz entrecortada: "Mamá, yo no me puedo llamar Guilmain. No puedo llevar tu apellido. Es demasiado grande… es demasiado importante. Es una responsabilidad que no quiero cargar…". Yo me quedé de una pieza y Juan, por supuesto y como siempre lo ha hecho, cumplió su palabra. Cambió su nombre artístico por el de Juan Ferrara.

¿Puede existir un mayor homenaje para una actriz? ¿Puede haber un orgullo más grande para una madre? Yo recibí ambos esa misma noche y siempre lo recordaré como un cálido abrazo, como un beso en el alma.

Y puedo contar otra anécdota, muy graciosa también, del montaje de *Las troyanas*.

Hécuba es la reina destronada. Andrómaca es su nuera, ahora viuda de Héctor, el guerrero. Troya se ha perdido por la lujuria, la maldad y la perversidad de Helena.

Helena es "hija del numen del mal", pero es también la mujer más hermosa de la tierra.

Carmen Montejo era Andrómaca y yo era Hécuba. Para el personaje de Helena fue llamada una bellísima, hermosísima joven, cuyo nombre no voy a decir, que había sido, inclusive, Señorita México. Las Señoritas México no son las mejores actrices, ya lo podrán suponer. Pues bien, nuestra Helena estaba preocupada por su desempeño actoral. Carmen Montejo la interrogó una tarde:

—¿Qué te pasa? ¿Por qué estás tan triste?

—¡Ay, Carmen! —se quejó la bella—. Es que yo te veo a ti y a Ofelia y a Socorro Avelar y a Beatriz Sheridan y a Adriana Roel y a Mercedes Pascual… ¡y todas son tan buenas actrices…! En cambio yo… —y comenzó a llorar.

Carmen, siempre generosa, la aconsejó:

—¡No, nena, no llores! Mira, tienes que pensar en tu personaje. Piensa por qué está haciendo lo que hace. Piensa en lo malvada que es Helena. Recuerda que es llamada

“hija del numen del mal…”. ¡Piensa en eso! ¡Helena es muy mala!

La chica se quedó más tranquila.

Al día siguiente, fui yo quien llegó primero… ¡Yo! ¡La más bestia de las bestias!

La hermosa lloraba en su camerino.

—¿Qué te pasa, preciosa? ¿Por qué lloras?

—¡Ay, Ofelia! —me dijo con sus ojitos arrasados en lágrimas—. Es que me acabo de dar cuenta de lo mala que soy…

Y yo, por supuesto, abrí mi bocota:

—Bueno, hija, mira… sí eres mala… pero ahora hay muchas escuelas de actuación y total, si el teatro no es para ti, con esa cara… ¡figúrate!, siempre te puedes dedicar al modelaje…

La pobre lloró más fuerte.

—¡Ay, Ofelia! ¡Cómo eres! ¡Yo estoy hablando de Helena!

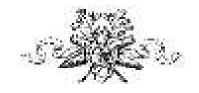
—¿Helena? —pregunté sorprendida—. Bueno, sí… ella también es muy mala…

¡Qué barbaridad! ¡Pero si aquí la única mala persona siempre he sido yo! ¡Pobre chica, hombre, no hay derecho! Carmen nunca me lo perdonó.

Buena anécdota, ¿verdad? Y sí, ya lo sé, no me lo tienen que decir. Le estoy dando vueltas al asunto de *Las troyanas*. ¿Qué puedo decir de *Las troyanas*?

Por primera vez me encuentro sin palabras. Cómo me gustaría que alguien más viniera y les explicara lo que esta obra significó para mí.

Ante *Las troyanas* me pierdo en las evocaciones del pasado… y guardo silencio.



UNA INTROMISIÓN:

EL LAMENTO DE HÉCUBA

Aquel callejón perdido en pleno centro de Madrid, cercano a la Puerta del Sol, y al mismo tiempo lejano por los indescifrables vericuetos que sólo los madrileños son capaces de sortear, se antojaba, a la escasa luz de tres o cuatro lámparas de aceite, mucho más desamparado de lo que debía de ser por las mañanas, y mucho más lúgubre y sórdido de lo que sería si las bombas no le hubiesen amputado el edificio izquierdo y si la pared del fondo no estuviese carcomida por las balas. Se vería menos apesadumbrado, en fin, si se encontrase en medio de una ciudad que no estuviese igual de baleada, de hambreada, de moribunda, tanto como aquellos milicianos —eran tres—

que bebían su café a sorbos pausados y pequeños, dilatando vaciar sus tazas con el mismo necio afán con que dilataban el rendir la ciudad y su propia conciencia.

El frío arreciaba pero ninguno hacía comentarios, pues, al fin y al cabo, nada se podía solucionar. Lo mismo pasaba con el hambre y las tripas adoloridas.

De vez en vez y sólo por confirmarse a sí mismos que seguían ahí, intentaban hacer contacto: —Pues nada…

—Eso digo…

—Claro…

Era suficiente. Ahí seguían.

Una lata vieja rodó por el fondo y los tres se volvieron hacia allá al mismo tiempo.

—¿Será un gato?

—No. A todos se los han comido los perros.

—Será un perro entonces…

—Tampoco. A esos ya nos los acabamos nosotros.

—Pues habrá sido una rata…

Los tres se miraron sin decir nada y se volvieron a sus sitios.

Antonio, el mayor de ellos —tenía treinta años—, decidió hacer una ronda y se echó el fusil al hombro.

—¿A dónde vas? —le preguntó Santiago.

—¿Y a dónde quieres que vaya con el fusil cargado?

—Hombre, pues…

—No será a la verbena, imbécil…

Se alejó. Santiago lo siguió con la mirada y sonrió divertido.

—¿No te importa quedarte solo unos minutos? —le preguntó al más joven de ellos.

Aquél no contestó; tan sólo levantó los hombros y siguió tomando su café—. Es que…

—dudó un momento en seguir—, me he quedado de ver con la Rosario y… —sonrió tontamente. El joven sonrió también y movió la cabeza como diciéndole que se fuera.

—Es lo único que hace soportable esta puñetera guerra, ¿sabes? —Se levantó y se fue.

El joven se quedó solo. Solo y su café frío y amargo. Solo y sus gafas que tenía que acomodarse constantemente pues le estaban grandes. Solo y su fusil que no podía manejar con destreza. Solo y su miedo.

Se escuchó un nuevo ruido de latas y botellas por el fondo y dijo para sí en alta voz:

—Ahí está la rata otra vez…

—¡¿Cómo que la rata, desgraciado?! ¿Qué tengo yo de rata?

El joven se levantó, blanco como la muerte, y estuvo a punto de caer en el múltiple intento de tomar el fusil, acomodarse las gafas y soltar la taza de café. Todo fue en vano.

Las gafas se le cayeron, se bañó con el café y quedó apuntando con la culata.

—Y luego la gente se pregunta por qué estamos perdiendo la guerra… —exclamó con sorna aquella desconocida.

El soldado, avergonzado, dejó el fusil en el suelo y recogió sus gafas, milagrosamente intactas. Al colocárselas, miró con claridad a quien lo había sacado tan bruscamente de sus pensamientos.

Era una mujer mayor; tendría ochenta años, algo pasada de peso, como lo debía ser toda abuela madrileña a los ochenta, con los ojos tan negros como su increíble cabello sin cana alguna y como negras eran la falda y la blusa y negros también los viejos y gastados zapatos y no menos el estropeado abrigo que la cubría. Se recogía el cabello hacia atrás y lo sostenía con alguna horquilla, como también debía hacerlo toda buena madrileña. Tenía las manos cruzadas sobre el vientre y los guantes tejidos estaban ya deshilachados en las puntas de los dedos. No era muy alta tampoco y ni falta que le hacía, pues le bastaba mirar directo a los ojos, arquear un poco la ceja y decir con su voz de bronce: "¿¡Cómo que la rata, desgraciado!?", para que todo lo que la rodeaba se minimizara considerablemente. Entonces adquiría la estatura que le iba al gesto y a la voz, esto era, enorme.

—¿Tendrás whisky? —le preguntó seria.

—¿Whisky? —dijo extrañado.

La mujer suspiró.

—Un coñac, entonces…

—No… —sonrió el joven.

—¿Tienes algo para darme de beber?

—Café —contestó débilmente.

—¿Te queda café todavía o lo tienes que exprimir de tu camisa?

—No… sí, sí tengo un poco aquí —sirvió de la jarra en su propia taza y se la ofreció.

—¿Quiere sentarse? —le señaló un banco.

—Ya lo creo. No aguanto las piernas —se sentó con gran esfuerzo. Miró los cigarros que estaban junto al banco—. Invítame un cigarrillo

—dijo tosiendo—. No debo fumar

¿sabes?, pero fumo desde los catorce años, figúrate…

El miliciano le ofreció una cerilla encendida. La mujer dio una primera bocanada y guardó con encanto el humo en su cuerpo. Su cara se relajó y le ofreció una sonrisa al joven. Siguió fumando en silencio, tosiendo de vez en cuando, y estiró un poco los pies, como queriendo descansarlos. Inhaló profundamente y dijo de pronto: —La guerra…

—La guerra… —secundó el otro.

Nuevo silencio.

—¿De dónde viene? —preguntó interesado el joven.

—¿Y de dónde quieres que venga? Vengo del mismo lugar que tú. Vengo del terror.

El joven no respondió y bajó la mirada. Nunca hablaba y, si lo hacía, lo hacía poco, con monosílabos. Otro silencio los acompañó.

—¿Cómo te llamas, hijo? —preguntó ahora la mujer.

—Carlos.

—Podrías ser mi nieto, Carlos.

—Podría… ¿Y usted?

—¿Yo? —exhaló humo y tristeza—. Yo me llamo Hécuba…

El miliciano inclinó la cabeza.

—Es un nombre extraño…

—¿Te parece extraño? A mí más bien me parece ridículo; mira que llamarse Hécuba viviendo en Madrid… Con lo fácil que sería llamarse Carmela o Amparo…

Carlos sonrió y esperó un momento para su nueva pregunta: —¿Está sola?

La mujer contuvo la respiración.

—Huérfana, que no es lo mismo. Estoy huérfana de padres, de

hermanos, de hijos y hasta de nietos… y eso no es lo mismo que estar sola, niño.

El joven se avergonzó sin quererlo y bajó de nuevo la cabeza. Hécuba continuó fumando y bebiendo su café, envuelta por el humo del cigarro y el aire de nostalgia que se asomaba a sus pupilas y se derramaba por su rostro en cascadas de lágrimas ya secas, lloradas hacía mucho tiempo.

Carlos quiso decir algo pero no se atrevió, pues se dio cuenta de que la mujer se hallaba ya inmersa en sus pensamientos. Sacó entonces de su mochila unas hojas de papel dobladas y comenzó a leer en silencio.

—¿Qué lees? —preguntó Hécuba, minutos después apagando la colilla del cigarro con el pie.

—Son poemas… de un amigo…

—Ah…

—Pedro Garfias se llama. ¿Quiere oírlas?

—A ver…

Carlos se ajustó las gafas y comenzó a leer: —Déjame mirarte bien con mis dos ojos abiertos, Madrid de las casas rotas y del corazón entero…

—Sí —interrumpió Hécuba con un suspiro—, Ilión es ya una flama…

Carlos la miró y sin comentar nada, siguió leyendo: —…que cada lágrima tuya fluya por mis ojos ciegos, ciudad abierta a la muerte por la tierra y por el cielo…

—¡Los torreones de Pérgamo, la ciudadela, los muros y fortines abrasados están…!

Muy pronto habrás perdido tu renombre orgulloso…

—Déjame mirarte bien —siguió leyendo en voz muy baja—, que quiero llevarme dentro, para mil eternidades tu recuerdo…

—¡Ah, doloroso resto de la ciudad de Troya, mujeres desoladas; vírgenes que jamás supieron de las dulzuras del tálamo…! ¡Ya no hay Troya en el mundo! —clamó Hécuba y su voz resonó por el callejón oscuro duplicándose en el eco del frío y la soledad.

Carlos la miraba con temor pero ella, con una sonrisa, se volvió hacia

él: —¿Lo conocías?

—Qué…

— *Las troyanas.*

—No…

—¿De verdad? Pero si es una obra teatral tan importante…

—Pues no, no la conocía. ¿Es de Benavente?

—¿Cómo de Benavente, idiota? Si es una tragedia griega… ¡Es de Eurípides!

—Ah, sí, de Eurípides… el andaluz ¿no…?

—Mira, niño —le dijo Hécuba con impaciencia mal fingida—, mejor sigue leyendo tu poesía y tus versos de plañideras… ¡y dame más lumbre y sírveme más café, que es lo que debes hacer…! —concluyó enojada y tomó otro cigarrillo. Abrió un poco las piernas y recargó los antebrazos en las rodillas adquiriendo así una simpática actitud hombruna.

Carlos le dio de nueva cuenta lumbre y más café. Cuando le daba la taza, le dijo muy serio: —No son poemas de plañideras, señora…

Hécuba arqueó la ceja izquierda y lo miró directamente a los ojos.

—Son sentimientos muy grandes del poeta que… —no supo qué más decir.

Siempre le resultaba difícil explicarse, pero ante la sola mirada de Hécuba, esto le era imposible. Trató de organizar sus pensamientos una vez más: —Mire, cuando un poeta… cuando un poeta quiere…

—Llorar… —dijo Hécuba haciendo un gesto con la mano.

—Sí, llorar… pues…

—Llora.

—Sí, llora, pero de una manera distinta que… que no es un simple…

—Llanto.

—Sí, llanto y… —le sudaban las manos.

—Y entonces —concluyó Hécuba—, escriben sonetos y los llevan debajo del brazo esperando a que alguien los escuche… como plañideras.

Carlos bajó molesto la cabeza. Hécuba lo miró, conciliatoria: —No pienses que no me gusta la poesía, hijo. No. Si en realidad todo esto que te digo es por envidia que me da que yo no puedo escribir sonetos. Pero es que yo no los escribo, ¿sabes? Yo vivo mis sonetos y los guardo en mi cuerpo. En cada arruga tengo un soneto de luz o de lágrimas. Cada lunar de mis manos es un soneto, cada laguna en mi memoria es un soneto; mis bronquios enfermos cantan una epopeya de lucha y bacanal y mis piernas cansadas cantan y gritan el himno de mi vida… Yo no voy por el mundo con mis sonetos bajo el brazo buscando a quien me escuche, no. Si alguien quiere saber de mí, que se acerque y que me lea… que toda yo soy un árbol de sonetos…

Carlos la miraba quizá por primera vez a los ojos. Hécuba dijo algo más, pero él ya no la escuchó. "¿Quién era esta mujer?", se preguntaba sin dejar de mirarla, "¿quién era esta Hécuba que lo fascinaba con sus manos y con su voz, y que en los escasos minutos que llevaban juntos lo había avergonzado, lo había hecho reír, le había provocado ternura, lo había amedrentado y luego, enfadada, le había exigido atenciones y ahora, sin más, le regalaba sus confidencias, uno de sus sonetos?"

Cuando volvió a escucharla se dio cuenta de que era la segunda vez que Hécuba le preguntaba algo.

—¿No me oíste? Te pregunto que qué hacías antes de la borrasca…

Carlos, como si aquella información que se le pedía perteneciera al pasado más remoto, tardó en contestar.

—Cantaba —y la sola palabra le pareció tan extraña que tuvo que repetirla—:

"Cantaba".

—¡Mira qué bien! —se alegró Hécuba—. ¿Y…?

—¿Y…?

—¿Eres buen cantante?

Él se rio tontamente, sonrojándose.

—No sé…

—¿Cómo que no sabes! —le rugió y Carlos se puso a la defensiva—. ¿Cómo que no sabes si eres buen cantante o no? En este mundo, niño, no hay medias tintas, ¿me oyes?

¡O se es buen cantante o mal cantante! ¡Y punto! ¡No hay más! —aspiró profundamente el cigarro y, moviendo el índice sobre la nariz del joven, siguió hablando, arrojando el humo que se confundía con sus palabras—. En este mundo ya no hay colores ni matices… ¡Ellos se los robaron! —y señalaba a ninguna parte—. Este es un mundo de blancos y negros ¡porque ellos así lo hicieron! —y Carlos no sabía quiénes eran

“ellos”—. Aquí no hay más que buenos y malos; buenas y malas personas, buenos y malos soldados, buenos y malos actores y poetas, hay buenos homosexuales y malos homosexuales, buena y mala gente y ¡no más! Y que cada quien tome su bando, que cada quien esgrima su bandera… ¡Toma tu bandera, Carlos! ¡Elige tu bando! Y cuando lo hayas hecho, inicia tu lucha y los del otro bando… ¡allá! ¡Allá, me oyes? ¡Allá! —y agitaba violentamente los brazos.

Entonces el lamento de las sirenas rasgó la noche. Los dos se levantaron de inmediato y miraron a la distancia. Ráfagas de metralla comenzaron a contrapuntearse en la oscuridad. Hécuba se acercó a Carlos por la espalda y lo tomó por los hombros.

—Mira, niño —le hablaba ahora con prisa y en voz baja—, cuando yo era una chiquilla, leí algo sobre Shelley, el poeta inglés, no vaya a ser que me preguntes si era turco… Él escribió algo que se convirtió en mi credo desde que lo conocí… —la lejana explosión de una bomba la interrumpió—. Él dijo —su voz temblaba—: Juro vivir con justicia para los demás. Juro vivir por la justicia y juro vivir desde hoy por la belleza…

¿Me oíste? ¿Eh? ¿Me oíste? —y le encajaba las uñas en los brazos.

La siguiente bomba fue más cercana y alcanzaron a ver el resplandor de las llamas.

—Me oíste, ¿no es cierto? —lo sacudía—. ¡Júrame, Carlos, que vas a vivir por la justicia! ¡Júrame, Carlos, que vas a emprender tu lucha! ¡Júrame que vas a vivir por la belleza! ¡Júramelo! ¡Júramelo!… —un bombardero sobrevoló sus cabezas y los edificios que los separaban de la plaza se desplomaron con un estrépito fulgurante de piedras y cenizas.

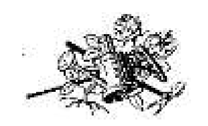
—¡Ay de mí! —gritó la anciana en medio de estallidos, vuelos de aviones, metrallas y alaridos lejanos—. ¡Ay de Troya! ¡Infausto el día, pobres troyanos, en que abristeis de Alcalá la puerta para que entrase el mortal regalo de Menelao: un toro bicéfalo y asesino, de mirada ensangrentada y cuernos de metal, empujado por los moros! Y tus hijos ¡Troya infeliz! ¿Qué poder tenían si se lanzaron al combate con tan sólo una

canción y un poema por armas? ¿Lo ves? ¿Lo ves? —extendía sus brazos suplicantes al joven, mientras caía de rodillas en el suelo—. ¿Ves el fin de tu ciudad? ¿Ves el fin de la gloria de tus padres y lloras conmigo? ¿Pero qué puedes hacer tú? ¿Qué puedes hacer si no eres más que un niño, oh tú, mi gentil Astianacte? ¿Qué puedes hacer si aún no eres un guerrero con la fuerza de tu padre Héctor, mi hijo malhadado? ¡Ay de ti! ¡Ay de Troya! ¡Ay de España! ¿Qué puedes hacer si no jurarme que la justicia y la belleza serán tu solo fin…?

Carlos la abrazó, desesperado, en el momento preciso en que una nueva y feroz explosión destrozaba la azotea del edificio que hasta entonces los resguardaba. Los dos rodaron por el suelo, cubiertos de tierra y cristales. Carlos intentó protegerla, con su cuerpo, de la lluvia de escombros y fuego que caía. Quería gritar pero no podía. Tenía que gritarle que sí, que se lo juraba, que sólo la *justicia* y la *belleza* serían su único fin.

Tenía que decírselo pero no podía hacerlo. Tenía que decirle que nunca se alejaría de ella. Tenía que decirle que la amaba pero no podía y tan sólo se estrechaba más contra su cuerpo. Tenía que decírselo. Tenía que decírselo, venciendo su miedo y su afonía.

Tenía que abrirse la garganta en canal para gritárselo. Tenía que decirle, que suplicarle, que ordenarle que lo ayudara a tomar su bandera, que lo acompañara en el inicio de su lucha. Tenía que decírselo antes de que los edificios de Madrid los sepultasen entre sus escombros. Tenía que decírselo. Tenía que decírselo antes de que Menelao tomase Troya, antes de que en el Ebro cayese el último puente. Tenía que decírselo antes de que el toro de Guernica muriese desangrado. Tenía que decírselo antes de que el silbido de las bombas sonase antes que las sirenas, antes de que el hacha de León les cortase la cabeza y los desmembrase. Tenía que decírselo. Tenía que decírselo antes de que el hígado y el vientre se les reventasen cruzando a pie los Pirineos. Tenía que decírselo antes de morir rapados y hambrientos en un campo de concentración en Francia. Tenía que decírselo antes de que un carguero los vomitase en África o en México. Tenía que decírselo. Tenía que decírselo. Tenía, tenía, tenía que decírselo…



¿ME PERMITEN REÍR?

"¿Y usted por qué se ríe tanto, si las ha pasado tan gordas?", me preguntó alguna vez un periodista. "¿De dónde sacó ese sentido del humor?". Yo no pensé dos veces mi respuesta: "De la guerra…".

Alguien escribió que la risa "nos separa del mundo de los muertos"… y tiene razón, como también tiene razón Tagore al escribir que "si lloras por haber perdido el sol, las lágrimas no te dejarán ver las estrellas". Suena cursi, es cursi, pero también es cierto.

¿Cómo no reír ante la vida? Claro que hay penas y sacrificios y sufrimientos, pero aquellos que están muertos no tienen ni siquiera la oportunidad de sentir una penita, al menos.

Yo he reído toda mi vida. Y si hay dolor me río más… y me he reído a carcajadas. He sabido buscar y disfrutar las pequeñas alegrías cotidianas, he aprendido a distinguirlas y a valorarlas, en lugar de quedarme sentada esperando la felicidad, una señora que se da mucho a desear.

He disfrutado, pues, de la vida. He vivido, inclusive por momentos, en el exceso: del amor, de la comida, del vino, del trabajo, sí, no lo niego. ¿Por qué habría de hacerlo? Si mi cuerpo empieza ya a cobrarme las facturas… A mí las moralinas no me gustan. Creo en el respeto y en la ética y amo a las personas que me enseñaron a vivir así, pero los moralistas me caen pesados. "Los moralistas", decía Samuel Becket, "se rascan ahí donde a otros les pica"… y esto no es cursi y sí, en cambio, muy gracioso.

Además, a mí siempre me ha parecido mucho más divertido hacer lo que la gente te dice que no debes de hacer. Como meterte a las fiestas ajenas, por ejemplo, como en una noche de juerga hicimos Ignacio López Tarso y yo.

Resulta que nos habíamos ido a cenar y después de cabarets, pero era la época en que el regente de la ciudad, un señor Uruchurtu, insistía en volvernos decentes a todos y ordenó una hora absurdamente temprana para que todos los "antros" cerraran.

Pues llegó la hora en que ya no había ningún lugar abierto y a Nacho y a mí ya nos había dado hambre otra vez. De pronto, me dijo:

—Mira, Ofelia. Ese salón de fiestas sigue abierto.

—Sí, bueno, pero será una fiesta privada…

—¿Tú crees?

No acababa de decir esto cuando ya estaba estacionando el coche en la entrada del salón. Efectivamente, desde el interior, se escuchaba la alegre música de una orquesta. Y

entramos. Era una fiesta de XV años, así, con números romanos. ¡Ya se imaginarán la sorpresa de todo el mundo cuando nos vieron ahí parados! La concurrencia entera comenzó a murmurar: "¿Ya viste quiénes son?". Nacho y yo permanecimos, muy dignos, en la entrada, esperando a que alguien nos recibiera. El que lo hizo fue el padre de la festejada, quien llegó muy obsequioso hasta nosotros. Inmediatamente nos dispuso una mesa y a los dos minutos teníamos enfrente una cena deliciosa y algunas botellas de vino que nos suplicaban ser escanciadas. Todos estaban felices y, entre todos, el más feliz era el papá, quien ahora presumía a sus famosos "invitados".

Llegó la hora de las palabras y los brindis y el señor papá le pidió a Nacho que dijera algo a la niña y que le hiciera el honor de bailar con ella. Nacho se levantó muy ceremonioso y dijo algo acerca de las "tímidas florecillas que se abren a la vida". Acto seguido tomó a la chiquilla por el talle —la chiquilla era linda en verdad— y le dio un arrempujón que dejó pasmados a todos, a todos menos al señor papá, quien estaba fascinado de que Ignacio López Tarso le bailara a su "tímida florecilla".

Una vez que terminamos de cenar y de beber nos pusimos de pie, agradecimos a la concurrencia y, muy en particular, la gentil "invitación" del señor don… papá y salimos, en medio de una ovación.

Y es que, como la anterior experiencia, muy sinvergüenza de nuestra parte, este oficio me ha dado más oportunidades de reír que de llorar. Empezando por mi propio apellido.

El origen francés del Guilmain me ha acarreado no pocos desaciertos con la prensa.

Muchas veces, y éste ha sido el error más común, los periodistas

escriben Guilmáin, con acento, respondiendo a la regla ortográfica de acentuar las palabras agudas terminadas en *n, s* o vocal. Pero no lleva acento y tampoco es Guilmaín como se ha publicado en algunas ocasiones.

Hay quienes lo pronuncian y lo escriben Guilméin o Guilmein, con o sin acento.

Ahora que he estado revisando mis archivos me he topado, divertidísima, con las más estrafalarias formas en las que ha devenido mi apellido: Guillmain, con doble *l* o Guilmmain, con doble *m* o Guilmainn con doble *n*, lo cual no hace más que comprobar la generosidad de los periodistas.

Ya los muy versados han publicado Wilmain, Gilmain y hasta Guilimain. Algún aristocrático me bautizó como Ofelia de Güilmain y hubo uno que ya de plano, para no complicarse, me anunció como Ofelia Guzmán.

Pero ya cuando se confunde no sólo el apellido, sino a la persona misma, ocurren anécdotas como la siguiente: acompañada del grupo de actores de mi compañía de *Querido León Felipe*, caminaba por un centro comercial de Guadalajara. Estábamos de gira. De pronto, una mujer que preparaba ya papel y pluma, se me acercó para pedirme un autógrafo, mientras que me decía lo mucho que me admiraba. Cuando me disponía a firmar, aquella mujer remató su saludo: “Es que, de veras, yo a usted la admiro desde que soy niña, señora Montejo…”. Mis actores, que eran unas mulas, guardaron un divertido silencio para ver qué iba yo a decirle a la entusiasta mujer, pero yo ni me inmuté: “¿Para quién lo escribo?”, le dije. “Para Margarita, doña Carmen”. Y yo escribí entonces: “Para Margarita, con el cariño de su amiga: Carmen Montejo”. Le devolví el papel y la pluma, le di un beso y continué mis compras con mis actores, riéndonos a carcajadas, mientras que yo les decía: “¡Pues le tendré que hablar a Carmen para decirle que me debe un autógrafo!”.

Me gusta la gente “malvada”, o maliciosa, pues. Por eso amé tanto a José Gálvez.

Pepe era terrible y maliciosamente divertido.

En una ocasión, nuestro amigo Armando Calvo tuvo un accidente. Meses antes había hecho el *Don Juan Tenorio* y la crítica se lo acabó. No estaba bien, la verdad. Pues bueno, nos avisaron del accidente cuando yo estaba grabando televisión.

—No te preocupes, Ofelia, yo voy a verlo —me dijo Gálvez.

—Sí, Pepe… ¡pero vete ya! —le dije angustiada.

Pocas horas más tarde regresó. Venía muy serio.

—Pepe, ¿cómo está Armando, por dios?

—Ofelia… ¿lo viste en el Don Juan?

—Sí…

—Pues está peor, Ofelia, mucho peor…

Gálvez era un ser excepcional, una bestia en todas las acepciones de la palabra. Y un actor… un actor de siglos.

Una vez salíamos de Televicentro y discutimos. Duramente. Nos mandamos al cuerno y nos fuimos cada uno a nuestros autos. Yo estaba a punto de arrancar cuando vi una camioneta echándoseme encima. Era Pepe. ¡Me destrozó el coche! ¡Se echaba en reversa y me chocaba una y otra vez! ¡Me dejó el auto hecho un acordeón! Después de varios golpes, abrió la puerta, se bajó de su camioneta y me dijo sonriente:

—Ofelia, creo que tu coche necesita pintura —y todavía remató—: Y te me vas con cuidadito, no te vaya a pasar nada.

¡Y se fue así, tan contento! Ése era Gálvez.

Algunos años después tuve un novio guapísimo. Era mucho más joven que yo. No les puedo decir su nombre porque ahora es un actor muy famoso. Bueno, pues un día también nos enojamos. Terminábamos una función. No les digo tampoco ni en qué teatro ni de qué obra, para que no lo puedan reconocer… soy traviesa, ¿verdad? Bueno, pues yo me puse furiosa… ¡y le destrocé su coche con el mío! El pobre sólo me miraba atónito y, antes de irme, me alcanzó a gritar:

—¡Ofelia! ¡Y ahora qué hago con mi coche!

—¡Pregúntale a José Gálvez, que él me enseñó a hacer esto!

Y me fui rechinando las llantas, a toda velocidad.

Ya les he contado que hice muchas comedias en teatro y en televisión. Sobre todo en televisión. En los escenarios, llegó un momento en que me cansé un poco de hacer tanta tragedia y convencí a Pablo de

Ballester para hacer *Lisístrata* de Aristófanes, una comedia antibelicista en la que las mujeres hacen una huelga de piernas cruzadas para obligar a sus maridos guerreros a acabar con la guerra… ¡y triunfan las mujeres! El público se sorprendió no poco con este trabajo, pues estaba acostumbrado a verme en papeles muy serios. Tan serios como en *Medea*, cuya primera escena que mostraba, al

levantarse el telón, era a mí misma, tendida en el suelo, clamando a los dioses: "¡Ay…!

¡Ay…!". Pepe Gálvez —siempre Pepe— me dijo:

—Oye, Ofelia, cuando te veo al principio, ahí tirada, gimiendo, rugiendo, abriendo las fauces y meneando la cabeza de lado a lado, siento como si estuviera en el cine viendo al león ése de la Metro Goldwyn Mayer…

En 1986 Basurto me llamó para montar *Debiera haber obispas*, de Rafael Solana. El papel del obispo lo representaría el adorable Carlos Riquelme.

Nos juntamos los tres para hacer una lectura. Riquelme y yo sólo nos mirábamos, hasta que nos decidimos a hablar:

—Mira, Luis —le dijimos—, tanto a ti como a Solana los queremos mucho, pero esta obra ya está muy pasada de moda y los chistes son muy sosos.

Lo dijimos con todo respeto, pero con verdad. Finalmente la obra había sido estrenada hacía muchos años por doña María Tereza Montoya y dirigida por Basurto, nada menos. Esperábamos que Luis se ofendiera, pero en cambio, nos dijo:

—¡Sí, hombre! ¡Ya lo sé! ¿Cómo le vamos a hacer para quitarle lo "viejita"?

Riquelme comentó tímidamente:

—Bueno, pues yo soy un actor muy morcillero, no sé Ofelia…

—¿Yo, morcillera, Carlos? —fingí indignarme—. ¡Pero si yo soy carpera de vocación!

Así que pusimos nuestras condiciones. Si podíamos "morcillear", es decir, sazonar el caldo, la hacíamos; si no, pues no. El problema era, claro, don Rafael Solana, el autor.

¡Pero el autor fue el primero en estar de acuerdo!

Tuvimos una temporada larguísima de funciones agotadas en el Teatro Helénico, para hacer, después, las giras. Solana nos dijo entonces:

—¿No les importa si los acompaño a la gira?

—No, don Rafael, claro que no nos importa. En todo caso nos preocupa su salud —

ya estaba grande Solana.

—Por mi salud ni se apuren. Lo que pasa es que… —dudó en seguir—, me han ofrecido hacer una reedición de la obra y yo quisiera, pues… quisiera seguir la gira para ir anotando todas las morcillas que ustedes han agregado… para que se edite así.

¡Y así se editó! Y por cierto, no se nos dio ningún crédito, ni a Riquelme ni a mí. Ya hubieran podido escribir: "Morcillas, cortesía de:" o bien "Agradezco a los carperos fulana y sutano sus aportaciones", pero no, nada.

Ya encarrerada en la comedia me invitaron a participar en *Homenaje al mambo* en ¡el Blanquita! Ahí estaba yo, compartiendo con los cómicos del Blanquita el escenario, divirtiéndome como una principiante. Y después haría *Una curiosa dama*, un montaje con mis hijos y mis nietos, y *Las muchachas del club*, con mis queridas María Victoria —

¡que me hizo bailar Cha cha chá a mis 78 años!—, Magda Guzmán y mi entrañable amigo Luis Gimeno.

Así que… ¡A reír! ¡A reír, hijos míos! A reír que nadie quiere lágrimas. Las lágrimas en el escenario son distintas, nos invitan a la reflexión, pero en la vida cotidiana nos secan el alma y cuando se es tan viejo como yo, eso no lo podemos permitir. Hay que reírnos por luchar a diario con y por la vida, que no es fácil. A la vida, como a los toros: pasársela por la faja y que nos griten "¡Ole!". Ya sé que la vida es un toro bravo, pero hay que capotearla, ¡echar p'alante! ¡No importa que el cuerpo esté marchito, mientras nuestro espíritu se mantenga lozano, fresco, húmedo! Mientras no perdamos la capacidad de sorprendernos o la capacidad de reír, incluso en el dolor o en las enfermedades… ¡que vengan los años que quieran! Así es como la vejez se puede disfrutar. ¿Quieren llegar a viejos? ¡Rían entonces! Porque el problema es que todo mundo quiere llegar a viejo… pero nadie quiere ser ni verse viejo.

Ahí está mi pobrecito Eduardo Palomo, ido tan tempranamente. Todavía recuerdo cuando grabó un disco con su banda. Tenía mucha ilusión, pero no pasó nada, pues no gustó como cantante. En esos días a mí me habían operado de la espalda. Me quitaron un disco de la columna y estaba inmovilizada en el cuarto del hospital. Eduardo, siempre cariñoso, me visitó.

—¿Cómo te sientes, Ofelia?

—Pues tú dirás, hijo —le dije casi sin poderme mover—, me quitaron un disco… más malo que el tuyo, figúrate…

Eduardo se carcajeó a más no poder y a mí me tuvieron que inyectar un sedante porque me moría, se los juro, me moría de la risa.

Cosa que no tuvo más remedio que hacer también Guillermo Orea ante mi sempiterna imprudencia. Regresando a los años cincuenta y a los televiteatros en vivo, el mismo grupo de amigos de siempre —López Tarso, Rambal, Orea y tantos más—, nos encontrábamos cada lunes en una bodega de vestuario de alquiler que se encontraba en contra esquina de Televicentro y en el piso de arriba de la pelucas Horcasitas. Ahí nos probábamos la ropa disponible para cada ocasión, armando unas tertulias fabulosas. Pero la madre de Memo Orea estaba muy grave y agonizó por mucho tiempo. Así que mi pregunta obligada lunes tras lunes era: “Oye, Memo ¿y cómo sigue tu mamá?”. Y Orea se lanzaba a platicar las desgracias de la madre. Así durante meses. Hasta que se murió la señora y todos, yo la primera, fuimos a los funerales. Pues al poco tiempo después nos volvimos a encontrar en la bodega de vestuario. Y yo, distraída como siempre, probándome una falda larga, salí con mi burrada: “Oye, Memo, ¿y cómo sigue tu mamá?”. Se hizo un silencio espantoso y cuando caí en cuenta de mi error, no me quedó más que decir: “Sigue muerta, supongo…”.



UNA INTRUSA EN EL CINE

De las poco más de cuarenta películas en las que trabajé, hay algunas que recuerdo con cariño o con respeto. Tal vez algunas de ellas no fueron grandes películas y quizá, aquellas que pretendieron serlo no lo lograron, pero éstas son las que recuerdo.

Ya he mencionado *El Capitán Centellas*, de 1941, y *Flor de fango*, de 1942. Aquellos a quienes les interese la arqueología que las busquen y las vean, no puedo decir más.

La Troyanas, de 1963, es en realidad teatro filmado y habría que clasificarla como un documental más que como cine de ficción. Fue una producción del IMSS sobre la puesta que hicimos Pepe Solé en la dirección, Julio Prieto en la escenografía y Carmen Montejo y yo en los roles protagónicos de Andrómaca y Hécuba, respectivamente. El director del documental —insisto en llamarlo así— fue Sergio Véjar, quien aplicó recursos cinematográficos en su trabajo tales como planos secuencia, *close up* y *long shot*, así como corte y edición… pero nada más. Es teatro filmado y por ende, las actuaciones resultan, cinematográficamente hablando, un tanto desproporcionadas. Creo que este trabajo es más importante para la historia del teatro que para la del cine.

Miguel Sabido dirigió, en 1976, una versión de *La Celestina*. El filme devino también en algo muy teatral, si bien se contó con locaciones y una producción cinematográfica en forma. *La Celestina* de Sabido me aportó una enorme satisfacción al poder dejar una constancia perenne de mi trabajo en el personaje. Ya se sabe que el teatro, como la música, es el arte de lo efímero.

En *La Celestina* hice un semidesnudo. Mostré los senos en una especie de danza orgiástica… ¡y fue el acabose! “¡Hasta la Guilmain le entra al destape!”, chillaron algunos. Y si le agregamos al asunto el hecho de que la Melibea fue interpretada por Isela Vega, una buena actriz cuyos caminos la llevaron por lo regular a trabajos indignos de su talento, pues el escándalo fue mayor.

Mucho me preguntaron los periodistas sobre el asunto y mucho se habló sobre si el desnudo era o no “artístico”. ¿No se mueren de la risa con aquello del desnudo

“artístico”? “¿Usted se desnudaría en cine?”, se le pregunta a las

estrellitas en ciernes y ellas contestan siempre muy modositas: “Bueno, si es un desnudo artístico sí lo haría…”. ¡Pero si un desnudo es un desnudo y nada más! ¡Otra cosa ya es pornografía!

Pero bueno, una vez que estaba yo harta de todas las preguntas idiotas acerca de “por

qué había yo accedido a hacer un desnudo” —que en este caso lo dejaremos en *semi*—, yo le contesté a un pobre periodista radiofónico, que se quedó pálido como la tumba, pues estábamos al aire: “Pues mire, Fulanito, Celestina enseña los senos porque es una puta… una puta vieja, pero puta al fin y al cabo…”, y le recordé los parlamentos de Celestina: “Cuando a ti te ladran los perros al pasar, te gritan ‘¡Puta vieja!’, cuando sopla el viento te grita ‘¡Puta vieja!’ y cuando las piedras chocan entre sí a tu paso, te gritan también ‘¡Puta vieja!’”. ¡El pobre hombre sudaba como un loco y tartamudeando, mandó a comerciales! Creo que nunca más me volvieron a invitar a esa estación.

El sexo es, sin duda alguna, el eje alrededor del cual gira *La Celestina,* y Sabido quiso retratar esto, incluso, en su forma de trabajar con los actores.

Miguel sostiene la teoría de que la energía actoral proviene exclusivamente de los genitales… teoría muy respetable, como todas. Pero se dio, en una de las escenas finales de la película, una situación que exacerbó los ánimos. Se trataba de la escena en la que Pármeno y Sempronio asesinan a Celestina. Pues bien, el joven actor que representaba a Pármeno, cuyo nombre no recuerdo —o quizá no quiero recordar—, me tenía que matar a puñaladas. Y no lo hacía mal, de verdad. Era convincente. Convincente para todos…

menos para Sabido, quien “no veía” que la energía del muchacho le saliera desde sus genitales. A esas alturas todos nos preguntábamos cómo se podía hacer para ver tal cosa, pero en fin. Cada nueva toma de la escena era cortada por el director quien llegaba furioso y le exigía al pobre actor: “¡No! ¡No! ¡No veo que la fuerza te salga desde…” (y ya se imaginarán la palabra que usaba). ¿Cuántas veces escuchamos la misma cantaleta?

Ya no recuerdo, pero todos estábamos hartos y cansados. Además, la luz del sol comenzaba a perderse… y al pobre muchacho no le venía la fuerza desde donde Sabido le exigía. Finalmente, y cuando al parecer al pobre chico le subió la energía de salva sea la parte, el director dio el corte final y todos descansaron respirando hondo, pero

yo, que siempre he sido malvada, dije en voz alta:

—¡Perdón, señor director! Pero yo quisiera repetir la escena…

Todos me miraron con un odio indecible, todos: los técnicos, los actores, los delegados sindicales, las maquillistas y, por supuesto, el pobre actorcito.

—Pero, ¿por qué, Ofelia? —preguntó Sabido muy contrariado— Si tú estuviste muy bien…

—No, no, no, Miguel, no estuve bien, ¿sabes? —y rematé— … es que la última vez que me mataron creo que no torcí bien el clítoris…

El staff entero estalló en carcajadas, mientras que Sabido, frenético, aventó su libreto al suelo, le dio una patada y se fue echando pestes…

Pero volvamos a la década de los sesenta. Esta década resulta muy interesante para nuestro cine pues es la transición de la llamada Época de Oro al cine moderno en México. Así que los temas eran tan variados como diverso puede ser un país. Se seguían haciendo películas de temas revolucionarios —en 1966 el Indio Fernández regresó con *Un dorado de Pancho Villa*—, hasta filmes que retrataban la cultura *à go go* de la época.

En esta transición, por llamarla de alguna manera, creo que el tren se fue descarrilando hasta llegar a los horrores de las ficheras —siempre con sus muy honrosas excepciones—; pero mientras se descarrilaba, se hicieron cosas interesantes.

Yo filmé un melodrama, también en el año 66, llamado *El escapulario*, dirigido por Servando González, que fue un proyecto muy ambicioso, con una fastuosa producción.

En él, a partir de un largo flashback, se narraba la historia de María, mi personaje, y de sus hijos. El guion resultaba interesante pues tenía varios giros de tuerca inesperados.

Sin embargo, lo mejor de todo fue la fotografía de Gabriel Figueroa. Quizá sea un lugar común lo que estoy diciendo, pero Figueroa hacía de cualquier película una obra de arte. Y su trabajo en *El escapulario* le valió el Premio Internacional de Fotografía que concede el Worlds Hemisfair Festival. Por él, por Gabriel Figueroa, recuerdo con emoción *El escapulario*.

Por el mismo camino anduvo *Sangre en el río Bravo*, filmada un año

antes. Ahora era la madre aguerrida de Joaquín Cordero y Julio Alemán… y también me muero, con lo que me doy cuenta de dos cosas: la primera, que casi siempre me tenía que morir, y la segunda… ¡que desde los cuarenta años hacía papeles de señora de sesenta! Si hubiera seguido así, habría desbancado a doña Sara García. Es que, oigan, a los treinta y siete años ya había sido yo la madre ¡de Enrique Rambal!; a los cuarenta ya la hacía de bruja y apenas a los cuarenta y cinco ya había sido yo mamá de Joaquín Cordero, Julio Alemán y Enrique Lizalde… ¡no hay derecho, hombre! Con razón Carmen Montejo me dijo lo que me dijo aquella vez, de que yo tenía talento y personalidad… ¡y nada más!

En 1967 participé en una película muy linda, muy bonita y muy cursi… pero que tuvo muchísimo éxito: *Sor Ye Ye*. ¿Se acuerdan? ¡Qué tierna era! Todas las monjitas eran tan buenas, tan ingenuas, tan piadosas… menos yo, por supuesto, que era la monja severa y amargada que regañaba siempre a la inocente de Hilda Aguirre, la tal Sor Ye Ye. Ahí estaba Carmen Montejo, tan bonita ella, haciendo a la comprensiva madre superiora; ahí estaba Adriana Roel, tan joven, que se llamaba Sor Inocente *(sic)* y para acabar con el

meloso cuadro, doña Sara García era la pobre monjita anciana y para colmo, inválida,

¡que le tejía además un suéter al papa!

Afortunadamente trabajó en ella Pepe Gálvez, quien, como yo, nunca pudo hacer un papel “tierno”. El personaje de Pepe era un sinvergüenza que, al final, se redime —por supuesto— y ayuda a las monjas a realizar sus sueños. Pero fuera del set, Pepe y yo nos divertíamos de lo lindo, como siempre lo hicimos.

Esta película era, en esencia, española, pues el director Ramón Fernández y el guionista Vicente Escrivá lo eran, es decir, eran españoles, con lo que Hilda Aguirre y sus monjitas eran una especie de Rocío Dúrcal y Marisol, mezcladas con Pili y Mili y algunas vicetiples de zarzuela, metidas en un convento de México, en el que el jardinero, por cierto, grita exultante, de manera muy mexicana: “¡Vaya fandango, tía!”.

Pero, hablando más en serio, hubo dos películas “experimentales” que me parecieron muy interesantes. La primera de ellas fue *Pánico*, de Julián Soler. Este corto de quince minutos es un muy buen ejercicio de técnica cinematográfica que Julián desarrolló a base de secuencias oníricas, voces en off y flashbacks.

Ana Martin, la Joven, es amenazada por una mujer que parece bruja… (adivinen quién…) y que trae un puñal para matarla. La Joven huye, dejando caer una muñeca y recuerda, en un flashback, cómo fue violada por unos tipos. Aparece de nuevo la Bruja junto a un charco de sangre en el que es sumergida la muñeca rota y del que brota una rosa amarilla. La Joven lucha con la Bruja y la estrangula. Pero entonces, el cuchillo de la Bruja se convierte en una jeringa, la Joven es sujetada con una camisa de fuerza y, en su locura, recuerda que fue violada y enloqueció al abortar. Los tipos que la perseguían resultan ser tres camilleros y una enfermera, que ha muerto estrangulada.

Pánico fue el primero de tres cortos —los otros se llamaron *Soledad* y *Angustia*— que conformaron esta cinta fotografiada, de manera espléndida, por Gabriel Torres.

Tarde de agosto, de 1964, es relevante no sólo por el corto en sí, sino porque participó en el que fue el I Concurso de Cine Experimental… ¡y esto era muy importante!

Finalmente los jóvenes cineastas, a quienes no les interesaba irse por el camino del melodrama, de lo campirano o de lo revolucionario, tuvieron un foro para exponer sus ideas cinematográficas. *Los niños* fue el título bajo el que se unieron *En el parque hondo*, *Tarde de agosto* y *Encuentro*. Manuel Michel dirigió *Tarde de agosto* y fue una adaptación sobre un cuento de José Emilio Pacheco. José de la Colina llegó a comparar, por su temática, a *Tarde de agosto* con *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut, lo cual no es de

extrañarse si se sabe que Michel estudió cine en París y entre sus libros publicados se contaba, precisamente, *El cine francés*.

En *Tarde de agosto* además, como para tener motivos para recordarla con cariño, compartí el set de filmación con un muy joven y talentoso actor: Juan Félix Guilmain, mi hijo, quien después cambiaría su nombre al de Juan Ferrara.

En el setenta, además de *Las vírgenes locas*, de la que ya les he hablado, filmé, también con Rogelio A. González, *¿Por qué nací mujer?* , un melodrama medio trasnochado que parecía más bien un regreso al "redil moralizante" por parte del director, pues de una manera bastante esquemática se hacía la defensa de las mujeres explotadas, abusadas, engañadas, quedadas y otras linduras. El asunto no es de risa, por supuesto, y sigue siendo un problema muy real, desgraciadamente, pero el guion era tan obvio y los personajes tan tipificados que más bien parecía una película de los cuarenta a

colores. Y si pensamos que los abuelos eran nada menos que doña Sara García y don Andrés Soler, pues resulta más que obvio. Hay una escena, en un día de las madres, en la que el hijo mayor hace un brindis a nuestra mamá, muy al estilo del *Brindis del bohemio*, mientras que, en el fondo y en un encuadre muy bonito, Sara García recoge la basura que una de las hijas ha tirado. Inmediatamente después, su esposo, Andrés Soler, le grita: "¡Ándale, mujer! ¡Deja de perder el tiempo y apúrate a servir la mesa para que te celebremos!". Y Sara García se enjugaba una lágrima. Sin comentarios,

¿verdad?

Y esto me lleva a hacer un brevísimo paréntesis para hablar sobre los melodramas.

Hice muchos y en casi todos hice el mismo papel, con sus variantes, claro está, era yo la esposa inconsciente y egoísta como en *¿Por qué nací mujer?* y en *Quinceañera*, o la mujer bragada como en *Aquella Rosita Alvírez* y *El forastero vengador*, o bien, la madre sacrificada y devota como en las ya mencionadas *El escapulario*, *Sangre en el río Bravo*, *Confesiones de una adolescente* o *El primer amor*.

No quiero ser ni autocomplaciente ni exageradamente severa con estas cintas, y por eso les digo que, a mi juicio, no eran malas necesariamente, pero tampoco fueron brillantes. Eran rutinarias y predecibles. Gustaban al gran público que las consumía con la misma avidez con que se comían sus palomitas de maíz. Las veían, las disfrutaban…

y las olvidaban y lo hacían así porque no eran importantes. ¿O es que alguien se acuerda de *El caso de una adolescente*, por ejemplo?

Por eso aquilato con tanto cariño y orgullo un proyecto tan bizarro y tan complejo como lo fue *El jardín de tía Isabel*, de Felipe Cazals, de 1971. En este filme no pude hacer

otra cosa más que sumergirme como una loca, como un engranaje más de una producción quijotesca.

Ya el título mismo es una metáfora: la tía Isabel es nada menos que Isabel la Católica, y su "jardín" la América toda. La historia se desarrolla a principios del siglo XVI y narra el naufragio de un galeón español en las costas de Yucatán. El hecho no es histórico, pero bien pudo serlo. El navío llevaba consigo a militares, frailes y prostitutas —mi personaje era el de la Xeneta—, que habrán de luchar contra la naturaleza indómita del trópico del Caribe. Es, por decirlo de algún

modo, una Conquista al revés, pues todos habrán de perecer, ya sea por el mar, el calor, las enfermedades, un terremoto y, naturalmente, la locura, que se va apoderando de cada uno de los personajes.

La película no podía tener mejores expectativas: un buen director, Cazals, un gran presupuesto —que fue creciendo y creciendo hasta llegar a los ¡once millones de pesos!, convirtiéndola en la más cara que hasta entonces se había filmado en México— y un experimentado grupo de actores entre los que estábamos Claudio Brook, Augusto Benedico, Julián Pastor, Alfonso Arau, Germán Robles, Héctor Ortega, Claudio Obregón, Martha Navarro y yo, entre otros muchos.

El caso de *El jardín de tía Isabel* fue extraordinario, pues la historia descrita, las locaciones y todo cuanto nos rodeaba, comenzó a apoderarse de nosotros mismos.

Todos nos enfermamos, todos acabamos odiándonos, el director fue operado de emergencia a causa de una apendicitis, sin contar que, al no haber lavandería —por orden expresa de Cazals—, tuvimos que usar nuestros gruesos vestidos, sucios, sudados, apestosos, durante un mes entero.

Todas las mañanas, los maquillistas procedían a untarnos aceite, echarnos arena en el cabello y en la cara tizne, y después, sobre eso, más aceite o sangre artificial, pústulas de látex. A primera hora del día, después de la sesión de "maquillaje", venía la orden de Cazals: "¡Métanse vestidos al mar! ¡Revuélquense en la arena! ¡Pónganse a secar al sol!".

Todos teníamos llamado diario, pues Felipe lo mismo cortaba que inventaba escenas nuevas. Cazals no era amable y como decidió que no nos iba a estar tratando con deferencias ni nada por el estilo… ¡nos numeró a todos! "¡A ver, número tres! ¡Tírese desde aquella roca! ¡El número seis que se desvista para que lo amarren a la cruz!". Y

ahí íbamos Benedico, Obregón y yo, que éramos el cuatro, el nueve y el cinco, quizá, a seguir, sin chistar, las órdenes del director. Y como si todo esto no fuera ya una locura, el asistente de dirección inició una serie de investigaciones policiacas que divertían enormemente a Cazals: "La veintisiete durmió en el cuarto del once, el catorce estuvo

bebiendo hasta el amanecer, la cuatro te mentó la madre…" —no recuerdo que yo fuera la cuatro, aunque no estoy muy segura—, y así seguía con su reporte.

Con Cazals nos pasó —y creo hablar por todos los que participamos en

el proyecto—

que nos dejamos seducir por su fuerza y su creatividad como director. Cuando un director tiene intuición, conocimiento, garra e inventiva… ¡es un pecado frenarlo! Y la labor de los actores es la de ayudar a que el director lleve a cabo *su* visión.

Pero los productores no pensaban igual. El presupuesto se había triplicado y la puntilla fue el hundimiento de una de las carabelas construidas especialmente para la filmación, a un precio astronómico, y esto es verídico.

Cazals quería filmar la llegada de los navíos desde la lejanía, así que los envió, sin saber nada de navegación, a que rodearan el Cabo Norte, que está a unos kilómetros de Cuba. Pero resulta que en el Cabo Norte hay un oleaje tremendo y el lugar está plagado de arrecifes. Todos fuimos testigos de cómo una de las carabelas naufragaba y se hacía pomada… ¡ahí, frente a nuestros ojos, tal y como nuestro barco lo tendría que haber hecho, convirtiéndonos en náufragos! Ya eran demasiadas coincidencias. Los nervios estaban exaltados y los productores quebrados, por lo que urgieron a Felipe a terminar la película de inmediato. Quizá por ello el final de la cinta se percibe abrupto, pero esto no le quita su gran mérito.

La película tuvo muchos detractores que atacaban, principalmente, el enorme presupuesto utilizado. Los más tuvieron que reconocer en Cazals a un realizador que poseía una capacidad extraordinaria para dar vida, fuerza y belleza a sus imágenes con una enorme sabiduría en la composición. La película fue un éxito y se mantuvo tres meses en cartelera, un hecho inédito en la producción nacional.

Por proyectos como éste, es que vale la pena ser actriz, sin duda alguna.

Vinieron después otros tres trabajos: *El negocio del odio*, de Carlos Enrique Taboada, película que presenta, quizá, a la primera madre castrante del cine nacional y de paso, la corrupción en el mundo del boxeo, con un buen libreto del mismo Taboada.

En 1973 participé en *El Profeta Mimí* de José Estrada, cinta en la que Nacho López Tarso hizo una verdadera creación de su personaje y, por último, en el 75, bajo la dirección de Julián Pastor, *El esperado amor desesperado*, con un libreto de Emilio Carballido, basado en su propia pieza *La danza que sueña la tortuga*.

Esta película estuvo muy acertadamente dirigida por Pastor, quien

supo darle el tono de comedia requerido, aunque, claro, contaba con los diálogos de Carballido. En un momento determinado, Fernando Balzaretti, jugando, le quita a Sonia Furió un muslo de pollo que ésta cocina y María Teresa Rivas le grita: "¡Devuélvele su muslo a esta mujer!", mientras que, en otra escena, Víctor Junco, furioso, quiere hacer una llamada telefónica pero, en lugar de un auricular, toma una plancha y yo le digo muy seria: "No te va a dar línea… ¿eh?".

Esta película fue la última que hice con pretensiones de hacer "buen cine". Ya estaba yo muy cansada de leer y leer guiones y más guiones en los que se me ofrecían siempre los mismos papeles: madres y abuelas enérgicas o abnegadas, solteronas o brujas. Llegó un día que dije: "¡Ya basta! Ni el cine es para mí, ni yo soy para el cine". ¡Ya estaba harta! Y para colmo, en los setenta, comenzaron a proliferar las películas de ficheras y de cabareteras y entonces me empezaron a ofrecer unas cosas espantosas. Lo menos que querían que hiciera yo era regentear burdeles y bueno, francamente, una cosa es la Celestina y otra cosa es una madame que habla a puras leperadas. De verdad, me sentía como una intrusa en el cine, así que renuncié a él… sólo por un año, hasta 1977.

Un buen día llegué a mi casa y toda la familia corría de un lado a otro. "¡Te esperan ahí dentro!", me dijo mi mamá, emocionada. Cuando entré a la sala me topé con un gigantesco ramo de flores, el más grande que había yo visto alguna vez, colocado en la mesa de centro y detrás del arreglo, sentado en un sillón, un hombre delgado y con unas gafas enormes. Yo, bruta como siempre he sido, lo único que pude alcanzar a hacer fue lanzar un grito: "¡Coño! ¡Cantinflas!". ¡Imagínense la sorpresa! ¡Cantinflas en mi casa! Claro que inmediatamente guardé la compostura y entonces me porté muy seria: "¡Don Mario, pero qué gusto recibirlo en mi casa!", porque a Cantinflas no le gustaba que le dijeran Cantinflas, es decir, sus conocidos. No, había que hablarle de usted y decirle siempre "Don Mario" y don Mario estaba ahí para invitarme a participar en su siguiente película: *El Patrullero 777*. Yo no lo pensé dos veces, por supuesto, y don Mario y yo nos divertimos como locos. Fue sólo un día de filmación, pues la película se desarrollaba en episodios, que iba solucionando Cantinflas, por supuesto. Y a mí me tocó hacer uno de los más divertidos y el que, creo yo, según me lo comenta siempre la gente, se convirtió en mi aparición más famosa en cine: el de la mujer que golpea a su marido, ¿lo recuerdan? Resulta que el susodicho patrullero 777 recibe una llamada de emergencia pues, en un condominio, se escuchan golpes y gritos. Cantinflas llega corriendo hasta el lugar, seguro de que un hombre malvado ataca a su mujer, pero, cuál no es su sorpresa cuando la que abre la puerta soy yo,

hecha un energúmeno, por supuesto y ¡golpeando a mi marido, que era un chaparrito divino! Cantinflas le ordena a la mujer que deje de golpearlo pero ésta continúa haciéndolo, sin misericordia.

"Señora, mía…", comenzaba a cantinflear don Mario, "no abuse, oiga *usté*. Nomás

porque lo ve chaparro, desnutrido, como si fuera del tercer mundo… Y es que, oiga, no hay forma, porque… yo no sé… pero ustedes abusan, la *verdá*, con eso de la liberación femenil… pues como que se sienten en una forma así… que oiga, pues de plano… no hay derecho…", y me retaba: "A ver, señora, ¿se atrevería a seguir golpeando a este pobre individuo delante de la *autoridá*?", "¡Me canso!", le gritaba yo… y seguía cacheteando al pobre chaparrito hasta que Cantinflas y su compañero huían aterrorizados.

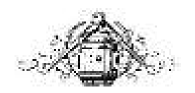
Ya no me acuerdo ni cuántas tomas tuvimos que hacer, porque nomás no podíamos dejar de carcajearnos. O él me hacía reír con sus cantinfleadas, o yo a él con los cachetadones que le daba al pobre chaparrito. Toda la escena fue improvisada.

Fue un día feliz, fue un honor trabajar con don Mario y fue también mi despedida del cine. No volví a filmar más.

Hay por ahí uno que otro *video home*, cuyos autores presumen como la "última película de la Guilmain", pero no les hagan caso. No son filmes. Mi última película fue con Cantinflas y lo demás… es quererse adornar con mi encantadora personita.

Y deseo aclararles, por último, que yo no soy una viejita necia que dice: "¡Ya no se hace buen cine!". ¡No! El buen cine siempre estuvo ahí, muy menguado, soportando una existencia heroica, pero ahí siguió. Ahí han estado siempre un Rispstein, un Cazals, un Hermosillo, en fin, pero que quede claro que la que se cansó fui yo. El cine no se cansó. Resistió. Y tan ha resistido, que ahora se habla ya del Nuevo Cine Mexicano, una corriente, o moda, o escuela, no sé cómo llamarle, a la que no he pertenecido nunca, lo cual es una pena, pues estoy segura de que algo podría aportar y más segura estoy de que mucho podría aprender.

Pero ahora ha llegado el momento de tomar valor para poder hacerles, quizá más adelante, una terrible confesión.



LA CONFESIÓN DEL PENITENTE

¡Prended fuego a la hoguera! ¡Metedme en un sanbenito y colocadme unas velas verdes en las manos! ¡Dad paso a la penitente! La pobre penitente que, contrita y pesarosa, desea haceros la siguiente confesión: ¡Yo también filmé churros!

¡Y qué churros, señores! ¡Mejores que los churros del Moro! Los churros que yo filmé pertenecen a la mejor y más pura tradición *oroliana* de nuestro cine.

Yo he sido siempre apasionada y todo he procurado hacerlo bien y a fondo. ¿Por qué no iba a hacer lo mismo con estas peliculitas?

¿Por cuál empiezo? ¿Qué les parece si comienzo el martirio con *El barón del terror*?

El bueno de Abel Salazar era fanático de las películas hollywoodenses de terror.

Adoraba a Boris Karloff, Bela Lugosi y Lon Chaney, y bueno, pues quería ser como ellos o más bien, hacer películas como las que ellos habían realizado. Ya había producido *El vampiro* y *El ataúd del vampiro*, cintas con las que le había ido muy bien económicamente.

El vampiro inclusive, tuvo fervorosas críticas en Estados Unidos y en Francia. Una vez envalentonado, Abel decidió que era el momento de dejar de ser el galán un tanto heroico, un tanto simpático y otro tanto bobo de sus películas —recuerden que *el* vampiro mexicano es Germán Robles—, y se lanzó sobre el argumento de *El barón del terror* en donde él sería el mismísimo Barón del terror… y lo fue, lo fue… ¡oh, sí que lo fue!

Entérense del argumento, se los suplico: en 1661, en la Nueva España, el malvado barón Vitelius es torturado por la Inquisición por brujo ¡y seductor! Después es quemado, cual debe de ser. En ese momento tan caluroso, pasa un cometa y Vitelius jura que regresará dentro de trescientos años para vengarse de los descendientes de los inquisidores Pantoja, Meneses, Contreras y del Vivar. (Y aquí el bueno de Abel deja muy mal parados a los curas inquisidores y su voto de celibato, pues cuando regresa, en 1961, ¡se topa con toda la prole descendiente de los curitas inquisidores!) Bueno, pues regresa el cometa en la fecha indicada y con él Vitelius, quien se hace amigo de Reynaldo, quien era a su vez descendiente de Marcos, un portugués que había defendido a

Vitelius en su juicio ante la Inquisición por lo que se hizo acreedor a doscientos azotes. No creo tener que decirles que los personajes virreinales y los

contemporáneos eran interpretados por los mismos actores. Este Reynaldo/Marcos era Rubén Rojo. Y con la ayuda de Reynaldo, Vitelius va conociendo a cada uno de los descendientes de los lúbricos inquisidores y los va matando. Ya de entrada, la novia de Reynaldo, Victoria, era descendiente del inquisidor Contreras… ¡Qué feliz coincidencia!

¿Pero, cómo mata a sus víctimas Vitelius?, se preguntarán. Pues de una manera muy sencilla: les rompía el cráneo y con su lengua bífida —pues se convertía en monstruo para matar— les chupaba el cerebro. Yo hago a la esposa de un tal Ingeniero Meneses, descendiente de uno de los jueces, por supuesto, y a mí también, sin deberla ni temerla, me convierte en postre el simpático fantasma galáctico mutante. Una vez que ha aniquilado a toda la perversa progenie, Vitelius, quien, como si no hubiese tenido ya suficientes traumas en su pobre existencia, también se ha vuelto loco, está a punto de desayunarse a Reynaldo y a Victoria… cuando llega la policía y lo destruye ¡con un lanzallamas! Fin de la historia.

Pues yo no sé que era más terrible: si las comidas de cerebro, los grabados de Goya en la Inquisición del siglo XVII —cuando que Goya nació en el XVIII y murió en el XIX—, el cometa "maldito" que pendía de un hilo y se meneaba como piñata o, finalmente, mis gritos desaforados cuando Abel/Vitelius me enseñaba su lengüita de plástico porque me quería comer el cerebro.

Ni el oficio como director de Chano Urueta podía salvar a semejante churrazo.

Saliendo de las filmaciones, en los Estudios Churubusco, yo me iba corriendo a mi amado teatro Xola, en el que interpretaba a Catalina de Aragón en *Juego de reinas* de German Gressieker, con un soberbio José Gálvez como Enrique VIII. ¡Qué descanso era llegar al teatro! El malvado de Pepe me preguntaba divertido: "¿Qué pasó, Ofelia? ¿Ya te comieron el cerebro?", y sacaba su lengua y sorbía con ella. Yo le contestaba de una manera tan dulce que no puedo repetirla.

La filmación duró diez días, dos más de lo que la cinta se mantuvo en cartelera. Un enorme éxito, como ustedes comprenderán.

Pero no escarmentábamos, porque tres años antes, en 1958, Abel nos

había contratado a Enrique Rambal y a mí para hacer *El hombre y el monstruo*, con un guion que, en principio, podía ser una interesante reelaboración del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, pero que, al final, resultó ser una parodia de cualquier película de horror.

Y aquí el primer horror es que yo era la madre de Rambal, cuando que Rambal era apenas tres años menor que yo. El segundo horror es que el personaje de Enrique, Samuel Magno, nada menos, era un gran pianista que, al tocar una obra maldita de

Liszt, ¡se convertía en monstruo y mataba a todo el que se le ponía enfrente! Bueno, a todos, menos a su madre, Cornelia, a quien le tenía más miedo que al mismísimo demonio. Y el tercer horror, por no hablar de muchos más, era la caracterización de Rambal.

El muy perverso y querido Emilio García Riera, cuyas crónicas he consultado para recordar estos datos, dice simple y llanamente que "el Monstruo de Rambal, con sus cejotas, sus colmillotes y su narizota no es más que un cerdito mofletudo detrás de sus excesos capilares".

Rambal me jugó una broma en la primera mañana de caracterización. Nos maquillaron por separado: a mí, canas, arrugas, etcétera, y a él… pues sus plastas de pelos, por lo que yo estuve lista mucho antes. Y no lo vi, sino hasta el rodaje. La primera escena a filmar era aquella en la que la madre, Cornelia, muy preocupada, golpea la puerta de la sala de música, en la que su hijo primero tocaba a Liszt, y ahora lanza unos bramidos espantosos. La madre le suplica que abra la puerta y el hijo, ya convertido en monstruo, finalmente accede. Yo no lo había visto aún, y cuando abría la puerta yo tenía que gritar aterrada…¡pero fue Rambal el que gritó horrorizado ante mi caracterización y salió corriendo despavorido por todo el foro!

¡Qué barbaridad! ¡Cómo se reía el staff entero! ¡No podíamos empezar por las carcajadas de todos! Y es que Enrique era un sol de simpático y de ingenioso.

Naturalmente fuimos amigos toda la vida y siempre presumíamos de que el mismo año, en 1956, ambos nos habíamos ganado nuestro primer premio como mejores actores: Rambal por *Bandera negra*, un monólogo que hizo historia, y yo por *Miércoles de ceniza* de Basurto.

Y aunque no lo crean *El hombre y el monstruo* se convirtió, en Estados Unidos, en una especie de película de culto y aún hoy se hace referencia a ella, junto a *El ataúd del vampiro* y algunas películas del Santo, como ejemplos maravillosos de cine kitsch o camp como allá lo

llaman. Pues dirán misa en Estados Unidos pero era malísima.

Era tan mala que Seguros La Latinoamericana ofrecía "¡50 000 pesos a los familiares de quien se muriera del susto viendo *El hombre y el monstruo*!". Por supuesto nadie cobró el seguro. Lo hubieran ofrecido a quien se muriera de risa, en todo caso.

Pero terminemos ya el martirologio, pues todavía quisiera pensar que tienen una buena imagen de mí, y cerremos con esta joya: *Caperucita y Pulgarcito contra los monstruos*. Y le dejo la palabra a García Riera, pues Emilio es mucho más simpático que los guionistas de todas estas películas juntas: "Ya mucho más cerca de *Viruta* y *Capulina*

que de Perrault, el director y productor Roberto Rodríguez quiso, con esta tercera y última aventura de su *Caperucita*, exprimir hasta la última gota las posibilidades taquilleras del cine para niños… y convocó a un lamentable conjunto de monstruos: *Dosenuno* (un pelón y un peludo siameses), *Cocoliso* (de cráneo puntiagudo), un vampiro, una réplica del monstruo de Frankenstein, el Duende del Huracán, que levantaba alguna hojarasca con sus soplidos… Sus disfraces eran tan baratos como las tristes máscaras de chango puestas a los aldeanos "encantados", y aún se inventó que *Pulgarcito* cobrara tamaño normal… para eludir líos técnicos".

Mi papel, la Reina Bruja, era una "inspiración" bastante fidedigna de la bruja de *Blanca Nieves* de Disney. Y una vez más, la cinta se fue a Estados Unidos, pero las cosas fueron mucho más interesantes y divertidas: ¡los pobres niños salían llorando, aterrados ante la posibilidad de que el Lobo Feroz y el Zorrillo Apestoso fuesen serruchados por la mitad! La prensa norteamericana se escandalizó: "¿¡Pero qué clase de niños son los mexicanos que se divierten con vampiros, con monstruos, con freaks y con un Robachicos colgado de un árbol por los pies, que es golpeado como una piñata!?".

¡Pobres gringuitos, hombre! ¡Qué susto les fuimos a poner!

Yo, como toda bruja que se respete, tenía una bola de cristal en la que veía todo lo que pasaba. Y que hable de nuevo García Riera: "Cuando la Bruja ve que Caperucita y Pulgarcito se acercan de nuevo, dice, con lo que parece un alarde de sinceridad de la Guilmain: '¡Ashh! ¡Ahí vienen otra vez esos chamacos insufribles!'".

Y bueno, queridos míos, estos son algunos de mis pecados. De mis pecados públicos.

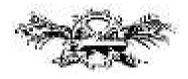
Dicen los religiosos que el camino del pecador es el del

arrepentimiento, para llegar así a la redención. Pero yo de arrepentimiento, nada, que nunca me he arrepentido de mis trabajos, por malos que sean. Yo, como la Piaf: *Rien de rien!*

Y no me puedo arrepentir además, porque el dinero que gané en esas películas se fue todo, hasta el último centavo, para las colegiaturas de mis hijos, para los médicos de mi mamá o, bien, para cambiar el coche y tener un carrito más decente.

Pero lo que sí encontré fue la redención. Dios, en su misericordia, siempre nos salva y nos purifica enviándonos un redentor.

Y mi redentor se llamó Luis Buñuel.



LOS TAMBORES DE CALANDA

Yo siempre he dicho que un actor tiene la obligación de trabajar con los buenos directores, la buena fortuna de trabajar con los mejores y el privilegio de trabajar con un genio, aunque sea sólo una vez en la vida. Y yo he cumplido con mi obligación, he tenido buena fortuna y tuve además el privilegio de trabajar con Luis Buñuel.

Nazarín era un Quijote y un Cristo, un soñador, un idealista y acaso un loco. Pero Nazarín era, en mucho, Buñuel mismo, pues don Luis era como un iluminado: misterioso, impredecible, pero siempre certero.

Este aragonés nacido en el pueblo de Calanda era también el de las paellas y el del buen beber y el buen fumar. Un magnífico conversador. Fue un hombre siempre atento al mundo, a sus alegrías y miserias, y en sus películas nunca lo juzgó, nunca dio una opinión ni un consejo. Don Luis nunca fue un ser moralizante. Don Luis, como Erasmo, tan sólo se limitaba a exponer al mundo tal y como era… aunque le molestara a muchos.

Ya su primera gran película mexicana, *Los olvidados*, había levantado ámpula.

Mientras que el presidente Miguel Alemán anunciaba a los cuatro vientos la llegada del progreso y la modernidad a nuestro país, Buñuel, junto con Luis Alcoriza, investigaba y entrevistaba a los pequeños marginales recluidos en las correccionales, pláticas de las que saldría el libreto de *Los olvidados*.

A nadie le gustó la película. Jorge Negrete, quien seguramente tenía una visión distinta de México, le llamó furioso: “¡No estaba en el país, pero si hubiera estado aquí, le aseguro que usted no habría filmado lo que filmó!”. En una sesión privada en la que se dio a conocer la película a diversos intelectuales y artistas, Lupe Marín se salió muy disgustada, sin decir palabra. Bertha, la mujer de León Felipe, le dijo: “Es usted un miserable. Ofende a todo el mundo. Lo que usted muestra ahí no es México”, mientras que Siqueiros lo defendía: “No haga caso, Buñuel. Deje que las viejas digan lo que quieran y usted siga haciendo cine”.

El estreno al público fue más difícil. Hubo protestas por todos lados y la cinta fue retirada de las salas cinematográficas. Inclusive algunos

pidieron que se le aplicara a Buñuel el artículo 33 de la Constitución y se le declarara "extranjero indeseable", sin saber, quizá, que para entonces don Luis ya era mexicano por naturalización.

Fue un gran lío, pero cuando *Los olvidados* obtuvo para México las Palmas de Oro en Cannes como la mejor película, así como también el premio especial de la crítica internacional, todos aquí se fueron quedando callados. La película se reestrenó con un enorme éxito y en la entrega de los Ariel —y quizá cubriéndose las espaldas para no quedar mal ante el mundo—, la Academia Mexicana le otorgó once estatuillas, incluidas, por supuesto, las de Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guion y Mejor Fotografía, esta última para Gabriel Figueroa.

¿Qué pensarían el día de hoy todos los detractores de *Los olvidados* si se enteraran de que la Unesco ha nombrado a la cinta Patrimonio de la Humanidad en la categoría Memoria del Mundo?

Por eso cuando Buñuel se lanzó sobre el proyecto de *Nazarín*, en 1958, tenía un largo camino andado y la película no provocó la virulencia que *Los olvidados* había provocado… aunque tendría su historia.

Nazarín, con guion del mismo Buñuel y Julio Alejandro, basándose a su vez en la novela de Benito Pérez Galdós, comenzó a filmarse en los Estudios Churubusco un 14

de julio y se estrenó al año siguiente.

La película está dividida en dos partes: la primera se desarrolla en el mundo opresivo de la vecindad —que se destruye por un incendio—, y que representa las ataduras morales, éticas y religiosas de la sociedad y quizá el último reducto que cobija al cura Nazarín, interpretado por Francisco Rabal. La segunda parte se desarrolla en el mundo exterior que recorrerá Nazarín, ya liberado y a la búsqueda de su misión, en la compañía de Beatriz y Andara, Marga López y Rita Macedo, respectivamente. Al final, Nazarín seguirá caminando, al redoble de los tambores de Calanda, tan queridos para Buñuel.

Mi personaje es el de la portera de la vecindad, llamada La Chanfa, y soy la protectora, la alcahueta, el juez y el verdugo de mis inquilinos. La participación de La Chanfa concluye a la mitad de la película, cuando la vecindad es destruida y yo grito eufórica y aterrada: "¡La quemazón! ¡La quemazón!".

Trabajar con don Luis resultó ser muy fácil y disfrutable, pues él sabía muy bien lo que quería de cada uno de sus actores. "Ofelia, en esta

escena quiero que cosas”,

“Ofelia, aquí voltea la cabeza un poco hacia la izquierda…”. Tenía instrucciones precisas y milimétricas para todos nosotros. A mitad de una escena, cuando él estaba coordinando mil asuntos, tal vez más importantes, él se detuvo para decirme: “Hija,

quiero que vayas ensartando los seguritos esos uno tras otro, hasta formar una cadena…”.

Él sabía cómo hacernos sentir seguros… y tal vez, sin proponérselo, inseguros también. Un día me sentí tan insegura que estuve a punto de llorar. Se filmaban varias escenas y yo tenía mis parlamentos ensayados y aprendidos, por supuesto, pero don Luis empezó con sus instrucciones: “Ofelia, aquí mejor no digas lo que tienes escrito, sólo suspira”, y después: “Ofelia, hija, aquí mejor quédate callada… no digas esa frase”, y otra vez: “No, no, corta esos diálogos y mejor concéntrate en mirarlos a ellos…”. Yo estaba tan desconcertada que no podía articular palabra. Pero en un breve descanso me armé de valor y fui a hablar con él.

—Don Luis, ¿lo puedo interrumpir un segundo?

—Claro, hija, claro. ¿Qué pasa?

Y le dije muy compungida:

—Es que usted no ha hecho más que cortarme diálogos y bueno, más que mis diálogos me importa su película, así que si le parezco tan mala actriz, por qué mejor no busca a otra persona, maestro…

Buñuel me miró incrédulo entre la cortina de humo de su puro y, de pronto, lanzó una carcajada como esas que él lanzaba.

—¡Coño, Ofelia! ¡No seas bestia, joder! —y seguía riéndose, para decirme después, un poco más tranquilo—. Ojalá pudieras entender cómo te ve a ti la cámara. Si te he quitado algunos parlamentos sin importancia es porque tú dices más con la mirada que con las palabras, Ofelia… ¿qué acaso nunca has visto cómo hablan tus ojos?

¿Quieren que les explique lo que yo sentí en ese momento? No puedo.

Cuando se terminó la filmación en los Churubusco, y con ellos también mi participación, le dije a Buñuel, medio jugando, medio en serio:

—Don Luis, ¿y no hay manera de que La Chanfa acompañe también a Nazarín en el camino?

Buñuel sonrió.

—No, hija, no… pero si tú quieres seguir a Nazarín puedes venir.

¡Y nunca me separé de don Luis durante el resto de la filmación! ¡Cuántas cosas había por aprender! Su manera de concertar con los técnicos y el fotógrafo, sus encuadres, su composición, la importancia que le daba a un pequeño detalle que, en la pantalla, se magnificaba hasta convertirse en algo poético, sublime o grotesco. Yo me mantenía siempre discreta, callada y a distancia, pues no quería molestarlo. Yo sabía, no sé cómo pero lo sabía, que estaba siendo testigo de la creación de una obra maestra. Y

no me equivoqué… Bueno, ¡perdón por mi vanidad! ¡Si el que no se equivocó fue Buñuel!

Y tampoco el productor, Manuel Barbachano Ponce, quien se la jugó con y por Buñuel. Es injusto que no se hable nunca de los productores, pues ellos hacen posible la realización de las ideas del director. La carrera de Buñuel no sería la misma sin un Barbachano Ponce a su lado, por ejemplo.

Nazarín ganó premios en todos los festivales internacionales en los que fue presentada y terminó, de una vez por todas, por darle a Buñuel un lugar preponderante entre los grandes realizadores del mundo. El legendario John Houston declaró: “Me hubiera enorgullecido dirigir *Nazarín*…”.

Y al hablar de *Nazarín*, no puedo dejar de hablar de política… ¡la política siempre!

En 1960 llegó el momento de que la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas hiciera la selección oficial y escogiera la película que representaría a México tanto en Cannes como en Hollywood, para los premios Oscar.

Nazarín era la indicada, sin duda alguna, pero —siempre hay un pero — Ismael Rodríguez había dirigido ese mismo año *La cucaracha,* una superproducción revolucionaria, en technicolor, que reunía a las grandes estrellas nacionales: ahí estaban juntos María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Emilio “el Indio” Fernández, Antonio Aguilar, Flor Silvestre… ¡el Olimpo! …y me van a perdonar los folcloristas pero la película era malísima. A pesar de todo y “por

representar lo mejor de México y con sus más grandes talentos además", *La Cucaracha* fue la elegida. A *Nazarín* se le acusó de ser "denigrante para México" (¡¿pero es que nadie, nunca, ha visto a los pobres en México?!) y también de ser "uno de los peores churros jamás producidos", así sin más.

Pero todo se acomoda más pronto que tarde y en este caso fue de inmediato. A *La Cucaracha* ni la voltearon a ver en los premios Oscar y en Cannes, bueno, pues más bien se rieron de la cinta. Por fortuna, don Luis, junto con Octavio Paz, quien además de ser un gran escritor siempre fue el más celoso defensor de Buñuel, logró que *Nazarín* fuera presentada en Cannes como película invitada, fuera de concurso… y ganó el Premio Internacional del Jurado, que se concede a las películas invitadas. ¿Cuál fue el

comentario en Cannes? "¡Qué pena que *Nazarín* no contó con la selección oficial de México, pues le habría representado otras Palmas de Oro a ese país!".

Pero ya ven, así son las cosas y lo único que podemos hacer los viejos es recordarlas para que los jóvenes no repitan o no permitan que se repitan los errores del pasado.

No mucho tiempo después de *Nazarín*, en 1962, Buñuel me invita a un nuevo proyecto: la subyugante cinta *El ángel exterminador*, una película en la que Buñuel vuelve a ser el joven Buñuel, el amigo de Salvador Dalí y codirector, junto con éste, de *Un perro andaluz*.

Buñuel no paraba con sus "escándalos". Después de *Los olvidados* y *Nazarín* se lanzaría al abismo con *Viridiana* por la que sería anunciado, en París, y como un golpe

"genial" de publicidad, como "¡El director cinematográfico más cruel del mundo!", lo cual es una burrada del tamaño de un estadio y que a Buñuel lo entristeció mucho.

El argumento de *El ángel exterminador* es muy representativo de Buñuel y el libreto fue desarrollado por él mismo y por Luis Alcoriza: después de una función de ópera, el matrimonio Nóbile, Rambal y Lucy Gallardo, convidan a veinte personas a una suntuosa cena en su residencia… de la que no podrán salir jamás. Pasan las horas y los días y aquel "distinguido" grupo de personas se convierte en "los náufragos de la calle Providencia", primer título de la película. Las conductas más insospechadas afloran entre todos ellos. Un rebaño de corderos entra a la casa y algunos tienen que ser sacrificados, previo

ritual, por el mayordomo, Claudio Brook, para servir de alimento.

Un hombre muere y el sexo surge entre los náufragos. Finalmente, Leticia, Silvia Pinal, descubre cómo salir del encierro. Juana, mi personaje, da una cachetada a su histérico hermano menor y lo disculpa diciendo: “Es más sensible que una niña”. Todos huyen y se dirigen hacia la catedral a dar gracias por su liberación, pero una vez en la iglesia las puertas se cierran de nuevo y quedan presos una vez más. Un rebaño de corderos entra también al templo.

Era, una vez más, el encierro claustrofóbico de los personajes en un universo cerrado; era también la esperanza de la humanidad nunca alcanzada. Era el mismo cuartucho angustiante de *Un perro andaluz*, el salón carcelario de *La edad de oro* y la vecindad miserable de *Nazarín*, y era también el mismo caminar interminable e inútil de los personajes del *Discreto encanto de la burguesía*, sin llegar a ninguna parte, así como los estériles esfuerzos del viejo por consumar su amor en *Ese oscuro objeto del deseo*.

Buñuel…

El Ángel exterminador ganó de nueva cuenta múltiples premios internacionales como el de Sestri Levante, Locarno y el premio Fipresci, de la crítica internacional. En Cannes obtuvo el premio especial de la Asociación de Escritores de Cine. Sin embargo, don Luis se quejó mucho del proyecto, pues se vio limitado económicamente. El productor en esta ocasión fue Gustavo Alatriste, con quien ya había realizado *Viridiana* y haría todavía *Simón del desierto*. Las carencias fueron tales que, por ejemplo, los hombres, vestidos de frac, se sentaban a ensayar y cuando se levantaban, ¡estaban todos arrugados!, pues la tela era muy corriente. Hubo además una falta que devino en motivo de bromas por parte de todos, incluido Buñuel: el presupuesto no alcanzó para servilletas. Servilletas finas, por supuesto, pues la casa era muy elegante. Don Luis no sabía ya qué hacer cuando vio que la maquillista, una alemana, sacaba un pañuelito blanco de encaje finísimo. Buñuel se lo arrebató de las manos: “¡Ésta será la servilleta!”.

“¡Pero sólo es una!”, dijimos todos. “¡Sí, coño, sí! ¡Ya sé que es una!”, nos gritoneó,

“Pero sólo la usaremos para los *close ups*”. Así que la servilleta con que nos limpiamos discretamente los veinte comensales… ¡es la misma! Cada vez que se iba a hacer un acercamiento a alguno de nosotros se nos ponía la servilleta al lado, muy dobladita.

"¡Enrique!", le decía yo a Rambal, "¡Pásame la servilleta que ahí viene mi *close up*!".

Buñuel hubiese querido volver a filmar la cinta en Europa. Lo dijo varios años después, pero era muy ocioso siquiera pensarlo. "¡Es que allá sí hay servilletas finas, coño!".

Durante uno de los cortes a comer, Buñuel se sentó a mi lado.

—Te noto muy sonriente, Ofelia. Estarás muy contenta… —seguía rumiando su frustración por las servilletas.

—¿Yo, contenta, maestro? ¡Yo estoy feliz! —y después agregué en confidencia—: Ay, don Luis, si supiera usted la película que acabo de hacer. Se llama *El barón del terror*… —

y le conté el argumento. Buñuel se carcajeaba como nadie.

—Es que, ¿sabes, hija? Hay cada cosa…

—Sí, don Luis… si hasta me da vergüenza contárselo…

Pero entonces se puso muy serio:

—¡Oye, no! ¡De vergüenza, nada! ¡Si uno tiene que vivir! ¿O tú te piensas que yo fui muy feliz haciendo *Gran casino* con el pepino agrio de Jorge Negrete y Libertad Lamarque? No, hija, no. Hay dos tipos de películas: las personales y las "alimenticias".

Y con aquello de las películas "alimenticias" nos hemos reído toda la comida.

Esas fueron las dos cintas que hice con don Luis. No volvió a filmar en México, salvo *Simón del desierto* que de ser un largo se tuvo que convertir en un mediometraje, una vez más, por problemas presupuestales.

Cuando lo llamaron a Francia para dirigir *Bella de día* no lo pensó dos veces.

En México se le había atacado siempre y si bien nunca dejó de considerar a México como a su segunda patria, y aquí vino a morir, como artista, como cineasta, se sintió siempre constreñido.

Hubo otra cosa que también le dolió. Cuando Gustavo Alatriste lo invitó a dirigir *Viridiana* se había planeado una coproducción entre México y España. Y se fue a dirigir a España… y la colonia de

refugiados españoles le guardó un enorme rencor por haber aceptado dirigir allá, cuando todavía estaba vivo el caudillo enano. Y eso es algo que yo nunca comprendí.

Un artista es un artista y mientras no se vea comprometida su integridad ideológica o moral o ética, puede hacer su arte donde se le dé la gana.

Y lo mismo le hicieron los refugiados a Agustín Lara, si me permiten la distracción.

Lara era amigo de no pocos de nosotros, pero cometió el "pecado" de aceptar la invitación que le hizo España para honrarlo por todas las maravillosas canciones que le había compuesto a la que él llamaba, con mucho cariño, la *Madre Patria*.

El recibimiento que se le dio a Agustín fue insólito: se develaron estatuas con su efigie, los más importantes músicos lo reverenciaron, las multitudes, afuera de los teatros, tenían que ser contenidas por la policía, se le nombró hijo adoptivo y predilecto de España… era lógico que el dictador se quisiera sacar una foto con él. ¿Y qué iba a hacer Agustín? ¿Negarse? ¿Enemistarse con un gobernante nomás porque sí? ¡Pues no!

Agustín fue a visitarlo y se tomaron una foto juntos… ¡y aquí ardió Troya!

Cuando regresó a México me llamó por teléfono:

—Oye, carpera, ¿tú también me dejaste de querer?

¡Sentí tanta rabia!

—¡Mándalos al carajo, Agustín! —le dije indignada—, tú eres un artista y estás muy por encima de toda esa porquería de la política. El enano ése no será ni el primer ni el último gobernante que quiera darte la mano…

Agustín estaba conmovido:

—¡Ay, carpera! ¡Amigos de años ya no me hablan! Sólo tú, Paco Ignacio Taibo y uno que otro me siguen queriendo…

Y tampoco dejé de querer a don Luis, por supuesto.

Algún tiempo después de todo lo que les he contado me llamó:

—Ofelia, ¿me puedes hacer un favor? Necesito que me grabes algo…

Me encontré con él en una cabina de grabación en los Estudios Churubusco.

—Quiero, Ofelia, que me grabes unos llantos y unos lamentos… suspiros, gemidos…algo así. Los necesito para una película.

Nunca supe en qué película ocupó esa grabación, o si la ocupó siquiera.

—¿Unos llantos, don Luis?

—Sí, sí… métete ahí dentro y aquí te grabamos, ¿quieres?

Yo salí de la cabina y fui al foro de grabación. Era el foro donde se grababan las sinfónicas, así que era enorme y estaba a oscuras. Un par de micrófonos de los que se llaman booms estaban colgados. Yo me concentré y comencé a respirar. Poco a poco llegó el llanto y los quejidos, los suspiros y los ayes. Caminando en círculos, lloré a gritos, lloré quedamente, susurrando penas ininteligibles. Lloré y lloré durante mucho tiempo… y don Luis no daba el corte, así que seguía lamentándome, gritando, suspirando, mesándome los cabellos… así durante una eternidad… De pronto, por entre la penumbra, apareció Buñuel. Venía llorando. Ahí, en la oscuridad, me abrazó y me dijo con la voz entrecortada:

—Ay, hija… llevas cargando todo el dolor del mundo en tu pecho… pobrecita de ti, hija… pobrecita…

Cuando sus enormes ojos saltones se cerraron para siempre, veinte años después, en su casa de la colonia Del Valle, algo dentro de mí se perdió también. Me quedé un poco

en tinieblas. Se apagó la vela que él había encendido. Se perdió para nosotros, para la vida inmediata y cotidiana, la mirada refulgente de sus ojos hinchados por tanto mirar al mundo. Se apagó la luz esplendorosa. Se apagó la luz del genio.



LA RONDA DE LA HECHIZADA

Hugo Argüelles fue hijo de la magia. Toda su vida se vio rodeado por ella. Aún recuerdo cuando, años atrás, estábamos sentados en la sala de su casa, que era todo menos sala, que era todo menos casa, era un museo, un bazar, una *egoteca* interminable, un retablo de las maravillas… todo, menos una sala, todo, menos una casa. Bien, pues le hice una pregunta acerca de su infancia, allá en Orizaba. Hugo comenzó a responder pero, entonces, un cuadro que estaba a sus espaldas, que era un retrato de su madre muerta, comenzó a moverse así, furiosamente, de lado a lado, sin que nada ni nadie lo tocara y finalmente se cayó estrepitosamente. Hugo, avergonzado, pero no extrañado, bajó la mirada y me dijo: "Perdóname, Ofelia. Mamá no quiere que hable de eso". Yo me acabé de un trago el whisky que tenía enfrente y seguí platicando, como si nada.

Con el tiempo me fui acostumbrando a sus misterios, a su magia y a sus silencios reveladores.

Hugo decía que escribía su teatro desde un nivel absolutamente realista, pero que la realidad siempre estará matizada por los símbolos y los símbolos son poéticos y en ellos se entroniza la magia, llevándonos, de manera inexorable, al realismo mágico. El teatro era, decía Hugo, un resultado lógico de éste. Pero no era sólo su teatro. ¡Su vida entera corría en una línea paralela al realismo mágico! Y sus líneas, como las de la mano, se entrecruzaban siempre, de manera cotidiana y, entonces, ya no se podía distinguir una de la otra. ¿Dónde empezaba el símbolo y en dónde la magia? ¿Dónde empezaba y terminaba Argüelles?

Hugo empezó, al menos para mí, cuando me lo presentó Ernesto Alonso, en el 63.

Tres años antes, al cumplir los 25, Hugo había asombrado al país entero con su obra —

hasta la fecha— más conocida: *Los cuervos están de luto*. Alonso estaba encantado por llevar a este joven talento a las pantallas de la televisión. Su humor negro —creo que *Argüelles* y *humor negro* son ya sinónimos—, corrosivo e irreverente fascinaba a todo el que lo conocía. Hugo entendió la oportunidad y escribió un serial, no una telenovela como ahora las conocemos, que se convirtió en su nuevo gran éxito: *Doña Macabra*, la historia estrambótica y delirante de una

mujer atrapada en su casona porfiriana, negándose a ver la realidad; de su criada, Demetria, tan perdida como ella, y de la sobrina de Doña Macabra quien, junto con su esposo, quiere sacar ventaja de las

“inocentes” ancianitas locas. Y el realismo mágico de Hugo nos tomó a todos por sorpresa. Nos contagió a todos y *Doña Macabra* se volvió un clásico de la televisión. Ni

sus ulteriores versiones teatral y cinematográfica —en las que yo no pude participar—

tuvieron el éxito que tuvo en la televisión.

Por cierto que mi personaje, la Demetria, tenía una mascota: un caballo viejo y flaco, al que le ponía sombreros o le pintaba el lomo para “alegrarlo”. Bueno, pues al caballo viejo y flaco lo fueron a comprar al rastro. Ya era carne de cañón, el pobre, pero, cuál no sería nuestra sorpresa… ¡que el caballo resultó tener madera de actor! ¡Le encantaba pararse frente a las luces y a las cámaras! ¡Se sabía todas sus escenas y me daba muy bien la réplica! ¡Hasta engordó! Cuando llegó el fin de la serie, Amparo Rivelles y yo le preguntamos a Ernesto Alonso: “Oye, ¿y qué va a pasar con el caballito?”. “Pues yo creo que ahora sí se va a ir al rastro…”, nos contestó Ernesto. Amparo y yo pusimos el grito en el cielo: “¡Cómo que al rastro! ¡Si es tan bueno! ¡Si es tan buen actor! ¡Si está tan viejito, el pobre!”. Ernesto, más divertido que triste, nos preguntó: “Bueno, y ¿qué quieren que haga? ¿Qué lo mande a la Casa del Actor?”. Doña Macabra y la Demetria se voltearon a ver con complicidad. Y sí. El caballito se fue a la Casa del Actor. Tienen ahí unos jardines enormes en los que pasó sus últimos años, con toda dignidad.

Eso es realismo mágico, ¿no?

Los embrujos de Argüelles eran tan poderosos que me convenció para que tomara, por única ocasión, una de las funciones más peligrosas, desgastantes e ingratas en el teatro: la de productora. Pepe Gálvez decía siempre muy divertido: “Yo nací en Colombia… pero juro que no lo vuelvo a hacer”. Pues lo mismo digo de la producción.

Sí formé compañía en varias ocasiones, pero nunca con mi dinero. Tonta no he sido.

Siempre se me acercaron entusiastas capitalistas que querían compartir su dinero con mi “experiencia”. Al final, ellos se quedaban con mi experiencia y yo con su dinero, lo cual, si lo analizamos bien, es un trueque justo.

El caso es que yo produje una obra espléndida que Hugo me dedicó: *La ronda de la hechizada*. Y por cierto, ahora me pongo a pensar: ¿no será que Hugo me dedicó esa obra nada más para que yo la produjera? Siempre he sido suspicaz…

Fue una obra en la que trabajamos juntos Gonzalo Vega, Sergio Kleiner, Lola Beristáin, Tito Junco y muchos más. Dirigió Juan José Gurrola. Gurrola es grande…

cuando sabe y quiere ser grande.

Mi personaje en *La ronda de la hechizada*, Dominga del Parián, es una actriz española del siglo XVI que envía el rey Felipe II a la Nueva España para "convertir a los naturales" con su poesía mística. Sin embargo, en el camino, sucumbe ante el propio misticismo de la poesía náhuatl y es ella la conquistada. Esto, así dicho, parece muy

lírico, hasta meloso, pero no lo era. ¡Qué va! Para lograr su "conversión", Dominga del Parián habrá de enfrentarse a las intrigas palaciegas y al Santo Oficio. Argüelles hace un descarnado análisis del autoritarismo eclesiástico y gubernamental de la época… y, por ende, de todas las épocas. En un momento determinado, el Gran Inquisidor le grita a Dominga: "¡Sus palabras huelen a herejía!". "¡Y este tribunal a mierda!", responde indignada la actriz. Para Argüelles, la Inquisición es un gran símbolo que sigue vigente.

Cambió de nombre y escenografía pero ahí sigue, representada por las instituciones, las reglas y por nosotros mismos, quienes seguimos cuestionando, rechazando, victimando y segregando en nombre de "nuestra verdad" que por ser nuestra es la única.

Argüelles, sin hacer teatro político *per se*, nos muestra en sus obras que los seres humanos somos "animales políticos" y nos lleva siempre a tomar una postura.

Sin olvidar, por supuesto, el realismo mágico, que es a lo que voy.

Dominga del Parián les explica a sus ayudantes, Ricelo y Medoro, que ella ha llegado a estas tierras para encontrar la "magia" que le ayude a entender cómo es que, durante sus actuaciones y recitales de poesía mística, ella misma se ve desde fuera, como desdoblada. El desdoblamiento del actor en el teatro es algo de lo que se habla desde hace siglos y que a mí siempre me ha parecido una especie de leyenda. Sí, un actor puede entrar en un arrobamiento tal que pierda quizá conciencia de sí mismo, pero de eso a que se desdoble literalmente y esté en dos lugares al mismo tiempo, es otra cosa.

Algo muy improbable que… me ocurrió a mí, según Argüelles.

Al final de una función llegó Hugo, como transfigurado, y me dijo: "¡Ofelia! ¡Ofelia!

¡Lo lograste! ¡Tuviste un desdoblamiento!". Yo me eché a reír en su cara, pero él insistió:

"¡No, no te rías! ¿Recuerdas la escena en que hablas con Tecatzin? Bien, pues en ese momento, mientras tú estabas actuando, yo me volví en mi asiento, pues sentí una presencia extraña… ¡y eras tú, Ofelia! ¡Me sonreíste e inclinaste la cabeza, como saludándome! ¡Fue un segundo, nada más! ¡Pero fue real!". Su excitación era tan auténtica que a mí me dio miedo. "¡Ay, ya, Hugo, por Dios! ¡No me vengas con cuentos!". Yo, en realidad, le alcé la voz porque tenía miedo de que todavía me fuera a decir: "¡Y mamá también estaba ahí!". ¡Hubiera sido el colmo! Con lo que siempre me han asustado a mí esas cosas, qué horror…

Nunca más volvimos a tocar el punto, pero sé que siempre que podía, Hugo hablaba del "fantástico desdoblamiento de la Guilmain".

Sólo recuerden una cosa: Argüelles *dixit*.

Por todo lo anterior, no habría de extrañarme que Argüelles me escribiese otra obra, estrenada en 1970: *Medea y los visitantes del sueño*.

Esta obra la estrenamos en Cuba, en el Teatro García Lorca de la Habana. Era, tal y como Hugo la llamaba, un "ritual escénico con estructura de collage", pues utilizaba textos de Fernando de Rojas, Eurípides, Lope de Vega, Pedro Garfias y de alguno que otro autor que se me escapa de la memoria.

Hugo retomaba a Medea por razones obvias, al llamarla "leyenda, heroína, vengadora, bruja, filicida, expatriada…". La obra resultó muy interesante y fue escrita como un encargo que nos hizo el Consejo Nacional de Cultura de Cuba.

Yo hice teatro en muchos países de Latinoamérica y, a través de la televisión, tuve una gran presencia en ella, pero Cuba… Cuba fue distinto.

No quiero hablar de la Cuba de hoy. No debo, por respeto. Pero sí puedo hablar de la Cuba de 1970, en la que la muy joven revolución daba ya sus primeros frutos.

¡Cuánto entusiasmo había! Todos trabajaban, todos colaboraban en un ambiente que a mí, al menos, me recordó el de la España de la Segunda República, a principios de la década de los treinta. Todos querían hacer un mejor país.

La idea era que la obra se ensayase allá, en Cuba, pero la verdad es que cuando llegamos ya estaba más que montada y dirigida por Solé. Así que tuvimos mucho tiempo libre, tiempo para conocer, para platicar, para compartir experiencias. Pepe Solé, Gonzalo Vega y Fernando Rubio se fueron, inclusive, a la zafra. ¡A cortar caña, muchachos! Y ya en las noches recorríamos el malecón y nos dormíamos tardísimo, tomando mojitos.

Y el día del estreno… ¡cómo olvidarlo! Pocas veces, muy pocas veces en la vida se vive un triunfo así. A uno le puede ir bien, e incluso, en ocasiones, hasta éxitos se llegan a tener. Pero un éxito no es lo mismo que un triunfo. Aprendí la diferencia en Cuba. La entrega de la gente fue tal que ya no sabíamos qué hacer. Íbamos para dar tan sólo unas cuantas funciones de *Medea y los visitantes del sueño*. Nos quedamos casi un mes por allá.

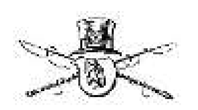
Un aplauso de quince minutos nos saludó la primera noche. Y la gente no nos regalaba flores —eran demasiado caras—, no nos regalaba frutas, ni *souvenirs*… nos regalaba libros… ¡Libros! ¡Los cubanos nos regalaban libros! De Guillén, de Carpentier, de Martí… ¡Libros todo el tiempo!

Y miren, cuando el teatro logra algo así, se da uno cuenta de que se ha topado con un oficio mágico, capaz de mover conciencias, un oficio que le otorga a uno el poder del

demiurgo, el poder del alquimista… y por eso nunca nos separamos de él. ¿Ustedes se separarían de un oficio que los llenase de asombro, de magia cotidiana, de retos, de satisfacciones sin límite? ¡Por supuesto que no! Por eso Hugo Argüelles no dejó de escribir hasta el último día de su vida. Por eso Hugo Argüelles seguirá vivo, pues los brujos nunca se van del todo. Porque el realismo mágico, porque lo “real maravilloso”

siempre nos alcanza, nunca se aleja de nosotros y siempre está a nuestro lado.

Porque ustedes y yo, al igual que Medea, no somos más que los azorados visitantes del sueño.



LOS EXQUISITOS Y LAS TELENOVELAS

A lo largo de mi trabajo en televisión, he pasado de las transmisiones en vivo a las grabadas, del kinescopio al *videotape,* del blanco y negro al color, del apuntador con cable y antena al inalámbrico, de los teleteatros a las telenovelas, de los giseros a las locaciones, del sonido monoaural al estéreo digital, de las repetidoras a los satélites…

Mi trabajo en las telenovelas ha sido intenso, diría yo, aunque me doy cuenta de que, en un lapso de poco más de cincuenta años, he hecho tan sólo unas treinta… “tan sólo…”. ¡Como si hacer telenovelas no fuese lo más cansado y tardado que hay en la vida!

Varias de mis telenovelas pueden presumir de haber sido las “primeras” en algo. Por ejemplo *Cadenas de amor,* del 59, además de ser mi primer telenovela, fue la primera en utilizar exteriores, o locaciones, en la televisión mexicana; *Cuidado con el ángel* fue la primera telenovela matutina; *Divorciadas,* la primera en tocar el tema del divorcio en la televisión; *Leyendas de México,* del 68, la primera a color; *Doña Macabra,* la primera de humor negro. Como verán, yo también puedo presumir de haber tenido varias primeras veces… lo cual también es humor negro.

Ya les he hablado de los orígenes de las radionovelas y telenovelas, de su función de entretenimiento y de otros valores agregados. Los exquisitos van a denostar eternamente a las telenovelas. Ni modo. Dirán siempre que son trabajos menores, historias de cenicientas, el nuevo opio del pueblo… en fin. Siempre dirán muchas cosas.

Los exquisitos siempre hablan. Pero habría que conocer un poco la historia.

Miren, la primera telenovela que se hizo en México fue *Senda prohibida,* en 1958, con Silvia Derbez en el papel de Nora. Nora no era una cenicienta, ni era rescatada de la pobreza por un güerito, ni era idiota, no. Era una mujer ambiciosa que se liaba con un hombre casado quien, finalmente, regresaba con su mujer. ¡Nora era una antiheroína!

Abierta, decidida y, sobre todo, con una conducta sexual y moral ambigua. Después, *Cadenas de amor, Espejo de sombras* y *Divorciadas* presentarían situaciones muy distintas a las que vimos en las telenovelas por tantos años. Pero, siempre hay un pero… ¡llegaron los

conservadores, los moralistas y las buenas conciencias! ¡Ah, las buenas conciencias!

Todos los grupos conservadores obligaron al gobierno a ejercer presión sobre los contenidos “perniciosos” de las telenovelas y, finalmente, la Ley Federal de Radio y Televisión de 1960 emitió una serie de pautas a seguir por las producciones: “Las

historias deberían ser edificantes y no contrariar la imagen sumisa y honrada de la mujer, base y sostén de nuestra sociedad…”. ¡Y por ahí seguían! No podía haber besos, adulterios, abortos… ¿qué es eso? Las divorciadas no se podían presentar como personajes “plenos y satisfechos”… “¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!”, escribiría Lorca.

Pues sí, mis queridos exquisitos, las moralinas de Adolfo López Mateos lograron retrasar por muchos años los contenidos sociales en las telenovelas.

Y también hay actores exquisitos que no quieren “rebajarse” a hacer una telenovela.

También los respeto, pero digo también como Sancho Panza: “Oficio que no da de comer a su amo no es oficio”. Gabriel García Márquez —¿saben de quién les hablo?—

ha dicho que le gustaría escribir telenovela… ¡se lo van a comer los exquisitos!

En el camino de las telenovelas me topé con un hombre espléndido y decidí que sería mi amigo hasta el final: Ernesto Alonso. Ernesto pertenece a mi casa y a mi sangre.

No hay manera por dónde agarrar esa amistad, quizá porque somos nobles y decentes, tenemos química, nos entendemos en todos los órdenes y me cae bien, porque es una persona que sabe vivir y disfruta la vida plenamente.

Ernesto era, lo es aún, una gran estrella de cine y de teatro. En cine trabajó con los grandes directores de la época, Buñuel incluido, y tenía una impecable trayectoria como productor teatral. Por eso, un buen día, don Emilio, el León, le dijo: “¿Por qué no produces televisión? Veo que eres un buen productor. De actor tal vez no puedas durar toda la vida, pero como productor sí”. Y el día de hoy, ahí sigue: el Señor Telenovela.

Cuando dirigió su primera telenovela, no tenía ni la menor idea de lo que era una cámara… pero él se lanzó a cruzar la mar.

En esos tiempos, en realidad, ninguno de nosotros sabíamos mucho de la televisión.

En otras áreas del arte o de la técnica tal vez hemos ido los mexicanos un tanto rezagados en comparación con Europa o los Estados Unidos y hemos podido ir copiando, para bien o para mal, algunos modelos a seguir. En el caso de la televisión, en cambio, la competencia ha sido siempre muy pareja. Han sido los de otros países los que han venido a aprender de nosotros. Ya les he contado que el apuntador electrónico es un invento mexicano. Tan mexicano como el invento de la televisión a color, nada menos, logro del ingeniero Guillermo González Camarena. ¡Debemos sentirnos muy orgullosos por todo esto!

Todos fuimos aprendiendo sobre la marcha y algunos sobresalían por su inventiva, como Luis de Llano Palmer, por ejemplo, quien descubrió que el movimiento de las cámaras sobre el concreto podía ser mucho más suave y sin vibraciones sobre un piso de linóleo. Parece obvio, ¿no?, pero todo esto es como el "huevo de Colón". No es cuestión de dificultad sino de ingenio. Luis de Llano, por cierto, era refugiado español, al igual que yo, y su padre, el general Luis de Llano de la Encomienda, fue un gran héroe republicano.

Pero hablaba yo de Ernesto Alonso. Pues bien, Ernesto fue una de las adquisiciones más inteligentes que don Emilio hizo para la televisión. Él venía del cine y del mejor cine, además. Su talento como productor estaba desarrollado al máximo. Y aquí tendré que hacer una aclaración quizá obvia. Tanto en cine como en televisión, el término de *productor* no se refiere, como en el teatro, a aquel que pone el dinero solamente, no. El productor cinematográfico y televisivo es el encargado del resultado final del producto, en cuanto a actores, libreto, escenografía, fotografía, iluminación y vestuario se refiere.

El productor televisivo es un verdadero hombre orquesta y es el responsable último, a diferencia del director teatral, de los resultados logrados en pantalla. Por eso fue importante que gente como Ernesto entrara a la televisión. Ernesto comenzó a aplicar criterios de producción cinematográfica en este medio… y la calidad se fue hasta el techo. Y siendo él además un hombre culto, refinado e inteligente, hizo con muchos escritores, actores y directores lo que Azcárraga había hecho con él mismo: los acercó a la televisión. Así debutaron, como directores detrás de cámaras, Fernando Wagner, José Solé, Julio

Castillo, Sergio Jiménez, Arturo Ripstein y Benjamín Cann, entre otros, mientras que algunos de sus libretos fueron escritos por Hugo Argüelles, Miguel Sabido y Vicente Leñero, por ejemplo.

Pero sería en 1967 y a consecuencia de una "imposición presidencial", el año en que Ernesto encontró una veta nueva y maravillosa del género de la telenovela: la telenovela histórica.

El asunto fue más o menos así. En el 65 había producido, con todo éxito de audiencia, *Maximiliano y Carlota*, con Guillermo Murray y María Rivas. A tomo mundo le gustó, menos al presidente. Gustavo Díaz Ordaz lo mandó llamar a él y a Miguel Alemán Velasco... ¡y los regañó! No le gustó que el "malo del cuento" fuera don Benito Juárez, quien vino a acabar con el idilio de los emperadores. Pero a este señor hay que reconocerle algo, al menos: se dio cuenta del éxito que la telenovela había tenido y se dio cuenta, también, de que la historia podía tener otros caminos para ser conocida por la gente. Les encargó entonces una telenovela en la que se reivindicara la figura de Juárez. Se comprometió, inclusive, a que el gobierno sería el coproductor de la telenovela.

Alonso y Alemán se pusieron a trabajar de inmediato. Contrataron a un grupo de historiadores para que supervisaran el libreto. El poeta Eduardo Lizalde sería el encargado de escribirlo. Sin embargo, conforme surgían nuevos capítulos de la máquina de escribir de Lizalde, los productores se dieron cuenta de que aquello no dejaba de tener un cierto tufillo a obra didáctica, un tanto cuanto solemne y ceremoniosa. Miguel Alemán encontró prontamente la solución.

Alemán, cuyo padre había sido presidente de México, tenía múltiples relaciones en todos los ámbitos del quehacer artístico y cultural. Entre sus muy importantes amigos se encontraba un gran productor de Hollywood: David O. Selsznick, quien había producido, entre otras cosas, esta peliculita tan sencillita: *Lo que el viento se llevó*. Cuando Selsznick se enteró de los apuros de Miguel le aconsejó: "No hay nada que le guste más al público que un buen triángulo amoroso. Fíjate en lo que hicimos con *Lo que el viento se llevó*. La guerra de secesión de Estados Unidos es el gran fondo para la historia de amor entre Scarlett y Rhett. ¡Haz algo similar!".

Así lo hicieron Alemán y Alonso. Para lograr lo deseado llamaron a un joven dramaturgo que llegó a entender la televisión como nadie: Miguel Sabido. Sabido creó una historia ficticia que se acomodó a la ya escrita por Lizalde. Ambos acordaron en restar solemnidad a los personajes históricos. Ignacio López Tarso, Columba Domínguez y

Amparo Rivelles recrearon ese triángulo romántico en tiempos de Juárez.

Don Benito fue caracterizado, genialmente, por José Carlos Ruiz. Y de todo esto surgió *La tormenta*, la primera telenovela histórica no sólo de México, sino del mundo entero.

¿Han visto ustedes algunas de esas espléndidas series inglesas y francesas sobre Napoleón, Isabel de Inglaterra o la reina Victoria? Pues todas esas series históricas, queridos míos, son hijas y nietas de *La Tormenta*, serie mexicana producida en 1967 por Ernesto Alonso y Miguel Alemán Velasco.

Algunos exquisitos deploraban que se utilizara un género "lacrimógeno" para dar a conocer la historia, pero otro exquisito, sólo que sensible, Daniel Cosío Villegas, escribió que *La tormenta* era "una televisión democrática que hacía que el pueblo tomara conciencia de sí mismo, a través de la evolución histórica."

Los padres sentaban a sus hijos frente al televisor para que aprendieran historia. Se calcula que 26 millones de mexicanos, la mitad de la población en ese entonces, vieron *La tormenta*.

Ernesto Alonso sabía cuál era el camino a seguir. Al igual que Buñuel, seguiría produciendo, con mucho amor y con mucha calidad por supuesto, telenovelas cotidianas, "alimenticias" las llamaría don Luis, pero cada dos o tres años, cuando había

ahorrado lo suficiente, Ernesto se lanzaba a producir alguna telenovela histórica y éstas, al igual que para mí, se convirtieron en su pasión secreta que se traduciría, con el paso del tiempo, en títulos como *Los caudillos*, *El carruaje*, *Leyendas de México*, *La Constitución*

—que fue la única telenovela en la que participara María Félix en su carrera—, *Senda de gloria*, *El vuelo del águila* y *La antorcha encendida*.

Los caudillos, de 1968, que se enfocó en la guerra de independencia, tuvo también un gran éxito, pero no alcanzó los niveles de audiencia de *La tormenta*. La razón era muy sencilla: por las calles de la Ciudad de México, por las calles del país entero, el movimiento estudiantil lanzaba encendidas arengas contra un gobierno represor y exigía la libertad de los presos políticos. Poco importaban a la sociedad las invocaciones libertarias de un actor famoso "haciéndola" de Hidalgo, cuando allá, a la vuelta de la esquina, los jóvenes luchaban —y morían—, gritando las mismas consignas.

Ernesto Alonso, dolido y asombrado como lo estaba el país entero, aportó su grano de arena para ayudar a la reconciliación nacional y produjo *La Constitución*, haciendo un claro paralelismo entre el movimiento estudiantil y la Revolución mexicana.

Años después, cuando México se encontraba en plena transformación hacia la democracia, produjo *Senda de gloria*, que versaba desde la Revolución hasta el periodo del presidente Cárdenas.

Un año más tarde, en 1988, y debido al gran éxito obtenido por la serie, Televisa decidió retransmitirla los días sábados. Pero cuando la retransmisión llegaba a su fin, es decir, cuando abordaba los logros sociales y económicos del periodo cardenista, Cuauhtémoc, el hijo de Lázaro Cárdenas, se perfilaba como una gran fuerza opositora al viejo régimen y éste quiso detener las transmisiones de los capítulos finales pues, decían, el feliz recuerdo que guardaban los mexicanos del padre iba a beneficiar aún más al hijo. La decisión, la muy torpe decisión, recayó en manos de Ricardo García Sainz, entonces director del IMSS, instituto coproductor de la serie. Este señor decidió reducir los últimos veinte capítulos a uno de dos horas… ¡cuando el país entero ya había visto, el año anterior, la telenovela completa! Fue un escándalo mayúsculo. Todo mundo se burló del gobierno y, por supuesto, de Televisa. Emilio se quedó muy escaldado y quizá este trago amargo fue una de las muchas circunstancias que lo llevaron a entender que la apertura política era no sólo inevitable, sino necesaria.

Por cierto, años después, el señor García Sainz se disculpó por el hecho… cuando era diputado por el partido que Cuauhtémoc había fundado… ¡que vivan los políticos!

Mi última telenovela histórica, en 1996, fue *La antorcha encendida*, también sobre la Independencia, en la que representaba a una terrateniente española que se iba sensibilizando poco a poco ante la causa insurgente, convirtiéndose en su aliada. Mi hijo Juan estelarizó esta historia y fue la primera vez que asumió el papel del “villano”.

Por cierto que, durante las grabaciones, hice otra de mis inconscientes burradas. Mi personaje, doña Mercedes, tenía que salir corriendo en una carreta tirada por un caballo. No era una carroza, no, era una carreta de granja. Pues bien, ella tenía que salir corriendo, azuzando al caballo, para perderse en la lejanía. Yo ya estaba muy dispuesta a hacer la escena cuando me encuentro a un señor… vestido de doña Mercedes. “¿Y

usted quién es?”, le pregunté extrañada. “Su doble, señora. Me tengo

que llevar corriendo la carreta por la vereda". "¡Yo no necesito dobles! ¿Usted cree que yo no sé manejar una carreta?", "Bueno, yo…". "¡Nada, nada!", le dije como hacía cincuenta años le había gritado a Pepito Cibrián en Honduras, "Los caballos son dioses y son mis amigos… ¡hágase para allá!". Todo el staff me quería convencer de no hacerlo. Gonzalo Martínez, el director, me suplicó que no lo hiciera, pero yo insistí. ¡Y claro que insistí!

Insistí por idiota, por supuesto, pero ¿saben?, es que a pesar de que pasan los años, una se sigue sintiendo igual de joven, de fuerte… La imagen en el espejo no refleja nunca la imagen que tenemos de nosotros mismos en la cabeza. Así que ahí tienen ustedes a la señora necia de 75 años trepándose a la carreta. El director da las instrucciones:

"Prevenida cámara… ¡silencio…! Corre cámara… corriendo… 5, 4, 3, ¡2…!". ¡Y que salgo disparada con mi carreta! "¡Arre! ¡Arre!", gritaba yo, "¡Arre, caballito, corre más fuerte… más, más rápido!…". Terminé en el hospital, con una operación de columna, pues un disco se me había desviado. Esa fue otra de mis "medallas". No me enorgullezco por mi inconsciencia pero, cada vez que miro esa escena, me vuelve a doler la espalda, sí, pero dentro de mí, muy dentro de mí, escucho una voz que me dice:

"¡Bien hecho, Ofelia!". No lo puedo evitar.

Otros productores quisieron hacer también telenovelas históricas, pero se decantaron por algo más sencillo, las telenovelas "de época", que son un camino intermedio entre las históricas y las tradicionales… y éstas siguieron siendo también mis preferidas. ¡A mí que me vistan de época! Es lo que más me gusta, qué puedo hacer.

En 1976 hicimos *Los bandidos de Río Frío*, una adaptación sobre la novela de Manuel Payno. Ahí compartimos créditos Julissa, Víctor Alcocer, Norma Lazareno y otros más, entre ellos, Julio Aldama.

Julio no era mal actor y me pidió que le diera una oportunidad en teatro. Él sería el productor. Entre Julio Castillo y yo escogimos una obra argentina, de Osvaldo Dragún, llamada *Heroica*, una especie de *Madre Coraje* latinoamericana, adaptada por Blanca

Peña, la mujer de Julio Castillo. La temporada tuvo un éxito moderado. Y lo recuerdo ahora por ser el debut teatral de Julio Aldama y por haber sido la única ocasión en que Julio Castillo y yo trabajamos juntos en teatro. Telenovelas haríamos varias juntos.

¡Pero estaba yo con las telenovelas de época! Bien, pues hice para Imevisión, en el 80, *La divina Sarah*, dirigida por Héctor Azar. En esos días las horribles políticas del veto a los actores no existían… y sigo pensando que son una necedad.

Y quizá la telenovela de época más famosa que hice —fue tan famosa que la hice dos veces— fue *Yesenia*, la historia de los gitanos.

En la primera versión, del 70, la Yesenia fue interpretada por la bellísima Fanny Cano, y el galán fue Jorge Lavat. *Yesenia*, historia original de Yolanda Vargas Dulché, se convirtió en un clásico y fue vista en casi todo el mundo.

La nueva versión, del 87, producida por Irene Sabido fue, de nueva cuenta, un éxito rotundo con Adela Noriega en el papel de Yesenia.

Sin embargo, a partir de la década de los ochenta, la estructura de las telenovelas se fue ajustando poco a poco al lucimiento de las jóvenes estrellas que la misma escuela de actuación de Televisa producía. Los actores con experiencia, primeros actores o actores viejos, como quieran ustedes llamarlos, comenzamos a ser relegados a papeles de apoyo, de cuadro o de relleno, en el peor de los casos. Yo no estoy en contra de los jóvenes, por supuesto. Tendría que estar ciega o loca para no entender que yo fui joven también y que yo remplacé también a actores mayores. Si cuando yo era más joven salía, en el teatro, por ejemplo, como la sirvienta de Anita Blanch, que era una gran estrella, en la telenovela *Cuidado con el ángel*, años después, yo era ahora la protagonista y Anita Blanch mi ama de llaves. Así que lo tengo claro. Pero también tengo claro que mi carrera es lo que más respeto y por ello me fui alejando un poco de las telenovelas.

Ya en la *Yesenia* del 87, cuando vi los primeros cortes de prueba y me di cuenta de que mi crédito no era el primero, hablé con el Tigre: “Emilio, no me puedes hacer esto.

No es vanidad, no es una frivolidad de actriz, tú bien sabes que yo nunca he peleado un crédito aquí o allá pero, ¿me quieres explicar por qué después de cuarenta años de trabajar como burro para la empresa no me vas a dar el crédito que, creo, me merezco?”.

Emilio sonrió y me dijo: “Tienes razón, Ofelia. Tú llevarás el primer crédito”. Y lo llevé.

Pero la maquinaria ya se había echado a andar. A partir de ahí, en seriales tan famosos como *Días sin luna* y *Vivo por Elena* se me ofreció un crédito francés, es decir, al final, con gran pompa: “y como Carlota,

la primera actriz *Fulana*". Y lo entiendo.

Pero también pregunto: ¿por qué encuentra la sociedad tan poco interesantes a los viejos? ¿Los viejos estamos destinados a ser tan sólo abuelitos cariñosos que aconsejan a su hijos y hacen travesuras de chavales con sus nietos? ¿No hay ya pasión por la vida?

¿No hay intereses? ¿No hay nada que podamos aportar ya? No lo creo. Y dejo esta reflexión para los guionistas. Escarben un poquito, no más, y van a encontrar en los viejos, en sus viejos, un cosmos inacabable de historias que buscan ser contadas.

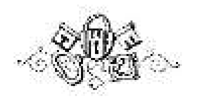
Pero la televisión no es sólo telenovelas. Dentro del quehacer televisivo ha habido gente muy valiosa que ha luchado por tener espacios diferentes, inteligentes y sensibles.

Ahí está Miguel Sabido, por ejemplo. Y ahí está también Ricardo Rocha.

Ricardo creó, en 1980, un programa extraordinario, una revista política, social y cultural, que se mantuvo al aire por más de diez años: *Para gente grande*.

En él, Ricardo diseccionaba la realidad cotidiana y daba lugar a todas las manifestaciones de la cultura. Durante muchos años participé en *Para gente grande*, diciendo poesía de los mejores autores, acompañada, en el canto, por Carlos Pascual, a quien llamaría, con el tiempo, "el más joven de mis viejos amigos".

Esta carrera maravillosa me ha llevado al radio, al cine y a la televisión y en ellos he dejado parte de mi vida, mi entrega y mi trabajo. Y si mucho les he dado al radio, al cine y a la televisión, mucho he obtenido de ellos también. Primero que nada, un acercamiento con el público y un reconocimiento verdaderamente popular que difícilmente hubiese logrado de otra forma, y después, pero no menos importante, la posibilidad de encontrarme con tanta, tanta gente de la que me he nutrido, de tantos y tantos seres maravillosos que conforman ese universo particular, infinito y entrañable, al que llamamos amistad.



PABLO EL ARCHIMANDRITA

Déjenme contarles una historia. Empieza así:

“Los sahumerios esparcen el oloroso incienso. Las antífonas del coro acarician las volutas doradas que enmarcan a los íconos ancestrales y los ortodoxos rezos suben y revolotean por las cúpulas centenarias de la Catedral de Santa Sofía en Constantinopla.

Todo está previsto. Su Santidad, el Augusto Patriarca Atenágoras I, se levanta de su asiento y, junto con él, todos los diáconos y popes, obispos y arzobispos que conforman el Santo Sínodo del Patriarcado Ecuménico de Constantinopla.

Atenágoras I, el Patriarca, unge, bendice y eleva al nuevo Obispo de Nazianzo, a Pablo el Archimandrita, el teólogo de Atenas, el filósofo de Sarriá, Abad y Vicario Patriarcal del monasterio de San Nicolás, Rector de la Iglesia del Salvador y Confesor del Orfanato de la Anunciación, Gran Maestre de la Sacra Orden de Constantino y Helena, Prelado Mayor del Santo Sepulcro de Jerusalén. Pablo el Archimandrita tiene una misión: trabajar por la unión ecuménica de la Iglesia Católica Romana con la Iglesia Ortodoxa Griega, separadas desde el cisma del año 1054. Sería pues recibido, en diversas ocasiones, por los papas de Roma. Pablo tendrá acceso también a los códices bizantinos de la Biblioteca y del Museo Patriarcal de Constantinopla para traducir al castellano los textos litúrgicos de la Iglesia ortodoxa. El Archimandrita habrá de viajar por lejanas tierras: de Constantinopla a Roma, de Roma a Atenas y más lejos aún: llegará a América y ahí será nombrado Vicario Arzobispal para México, la América Central, el Caribe, Venezuela, Colombia y Ecuador…”.

No es ésta una crónica de siglos pasados, no. Pablo el Archimandrita, el Dr. Pablo de Ballester, mi amado y respetado Pablo, llegó a México en 1961 y aquí fincó su residencia hasta el día de su muerte. Y no sólo la religión como puente entre los hombres fue su gran sueño: *Nuestro Dios, vuestro Dios, Dios,* es su libro más conocido. También lo fue la cultura, el arte, la vida académica. En México impartió clases magistrales en la Universidad Nacional, en la Universidad Autónoma Metropolitana y en otras instituciones particulares. Y si en Capadocia, Turquía, erige la Catedral de Nazianzo; en Bogotá la de la Anunciación; en Caracas la de San Andrés y en la Ciudad de México la Catedral Ortodoxa Griega de Santa Sofía; en el año de 1973, funda el Instituto Cultural Helénico.

Una de las misiones que Ballester le asignó al Instituto —amén de difundir los valores espirituales, culturales y artísticos de nuestra civilización occidental— fue la de dar a conocer, en traducciones directas, las grandes obras del teatro griego.

Bien. Démosle una rápida salida a la clase de historia. Esquilo, Sófocles y Eurípides son los tres grandes trágicos, junto con el comediógrafo Aristófanes, cuyas obras han subsistido hasta nuestros días. Todos ellos vivieron hace 2 500 años. Hubo decenas de autores, por supuesto, pero no los conocemos. Y de los cuatro que sí conocemos, tampoco se han encontrado todas sus obras. Así que el teatro clásico griego se sustenta en poco más de treinta tragedias y unas once comedias. Imagínense pues, la magnitud de estos textos. Fin de la clase de historia.

Eurípides es mi autor predilecto. Y lo fue también, por fortuna, del doctor Pablo de Ballester. Eurípides es —¿cómo podría explicarles?— más humano. Algunas de sus historias son las mismas que abordan Esquilo y Sófocles, pero Eurípides le quita peso al Olimpo y le da más importancia al espíritu del hombre. Es decir, los seres humanos ya no son las marionetas de Zeus ni del destino. Los personajes de Eurípides son responsables de sus actos, saben lo que ellos mismos pueden provocar en su condición de hombres y mujeres y no como hechuras de tal o cual deidad. Son, por lo tanto, más viscerales, más arriesgados, más inteligentes, más vengativos, más torpes… más humanos, pues. Eurípides penetraba en la psicología de los personajes, detectando sus motivaciones, aquello que los compelía a actuar como lo hacían.

Pongo un ejemplo. La guerra de Troya, el asesinato de Agamenón en manos de su mujer Clitemnestra y, finalmente, la muerte de ella misma por parte de sus hijos Electra y Orestes. Este asunto viene desde *La Ilíada* de Homero y el gran Homero exalta el hecho hasta la sublimación, remarcando así la guerra misma. Cuando Esquilo y Sófocles retoman el tema lo hacen, como ya lo he dicho, haciendo de los hombres víctimas, juguetes o chivos expiatorios de los dioses. Eurípides no. Eurípides desenmascara y abomina de la guerra, critica la demagogia de Agamenón y condena el sacrificio de tantos seres humanos. Analiza el carácter de Electra, la adolescente personalidad de Orestes, la simplicidad de los campesinos y los verdaderos resortes lúbricos y de madre herida de Clitemnestra. Con Eurípides no hay desperdicio. Y si en su época los hombres se sometían a los llamados “designios divinos”, Eurípides imprecaba a los dioses mismos: “¡Lo que mi pensamiento agita, a mi corazón altera! Es como los dioses impávidos que tales cosas presencian y toleran, que tanta falsedad

contemplan y no claman, que tanta injusticia conocen y silencian, que tantos crímenes presiden y no acusan, que tanta ofrenda, que es impura, aceptan. ¡O en cómplices abyectos de tanta maldad se erigen, o todo, sordos, ciegos e insensibles, inexplicablemente ignoran!”.

¡Cuántas veces en la historia no habremos podido decir lo mismo! La historia es, como decía León Felipe, “una serpiente que se muerde la fábula”.

Y todo esto, además, lo entendía muy bien Ballester. La primera *Electra* que hice, así como *Las troyanas* y mi primera *Medea* —las tres de Eurípides—, fueron traducciones, también directas del griego, del padre Ángel María Garibay. Y Garibay era un gran filólogo y un gran erudito, pero, como ya he dicho antes, era demasiado literal en sus traducciones y bueno, no era fácil, vamos, decir y entender las frases tal como él las escribía. Acuérdense de aquello de “Se fumar prohíbe”. Era bastante gongorino el padre Garibay. Sin embargo, antes de sus traducciones directas de los textos helénicos, sólo existían traducciones españolas que venían del inglés o del francés y que eran, a su vez, traducciones del alemán que venían del latín y así hasta llegar al documento griego original. Ésta es la importancia del padre Garibay, quien debe de estar revolcándose en su tumba porque una cómica lo acaba de llamar “gongorino”.

En cambio, Pablo el Archimandrita nos dijo un día: “¡Vamos perdiéndole el respeto a estos tíos! ¿Qué les parece?”. Y les perdimos, no el respeto, claro está, pero sí el miedo.

Una vez que Ballester terminaba la traducción directa y literal comenzaba a “aligerar”, a adaptar, a modernizar el texto. No cambiaba palabras ni conceptos, no. Sólo hacía que el texto tuviese un flujo dramático más contemporáneo. Más asequible al público actual. El malvado de Salvador Novo decía despectivamente: “Los directores de teatro recortan las obras para dejarlas de su estatura”. ¡Era terrible Novo! Y no le faltaba razón, pero, imagínense ustedes si las obras no se adaptaran a las nuevas épocas. Y tomemos a Novo como ejemplo. Ya les he contado que si se volviera a montar su obra *A ocho columnas* habría que adaptarla a los tiempos contemporáneos, ¿no es así? Y estamos hablando de una obra escrita hace cincuenta años… ¡Imagínense una tragedia de hace 2 500 años!

Para empezar, las representaciones duraban hasta ocho horas, pues la gente iba a los teatros con viandas y con bebidas y se hacían sacrificios de carneros a los dioses y había saltimbanquis y todo eso… ¡era una gran fiesta, una gran romería! Bien, pues ahora ni tenemos

ocho horas para ir al teatro, ni podemos tomar vino en el teatro —lo cual me parece una lástima—, ni sacrificamos animales —lo cual me parece maravilloso—. Por otra parte, todos los nombres de dioses, númenes y potestades, así como de nombres geográficos o de héroes y de tiranos, eran absolutamente de uso común y corriente en aquellas épocas, cosa que ahora no sucede. Hoy, cuando alguien se asusta o se indigna, grita: "¡Jesús, María y José!". ¿Se imaginan ustedes que, en una fiesta, alguien gritara de pronto: "¡Apolo, Hera y Zeus!"? Todos lo miraríamos como a un adorador de Dionisio, es decir como a un borracho, cuando menos.

Y volviendo al trabajo de Pablo de Ballester, he de decir que siempre se apoyó en el encargado de la dirección escénica en un hombre tan culto y erudito como él mismo: José Solé. Pepe ya había dirigido *Las troyanas* y *Medea*, en las producciones del IMSS, así que lo más lógico era que se le llamase para continuar su labor con el instituto. Sólo la nueva versión de *Medea* no la quiso dirigir Solé, pues tenía temor de repetirse, y en su lugar fue llamado Rafael López Miarnau.

José Solé es un hombre al que se le puede preguntar cualquier cosa. "Oye, Pepe, ¿y la mamá de Eurípides, qué…?". "Ah, pues mira, era tuerta la pobrecita porque un día, en Salamina, iba caminando…" y le puede contar a uno lo que sea. Y como director de escena no tiene par. Él es capaz de encargarse absolutamente de todo. Hasta del diseño de la escenografía, del vestuario y de los carteles. Si en cine se habla del "cine de autor", con Pepe podría hablarse de "teatro de autor".

El Instituto Cultural Helénico produjo, en la década de los setenta, *Hipólito*, *Medea*, *Electra*, *Ifigenia en Áulide* y *Lisístrata*. La *Medea* la dirigió López Miarnau, como ya dije, mientras que en la *Ifigenia en Áulide* yo no participé. Esta obra fue protagonizada por Mercedes Pascual y Rafael Llamas y en el Coro, por cierto, una jovencita recién egresada de la academia de teatro: Teresa Presmanes, quien después se haría muy famosa bajo el nombre artístico de Daniela Romo.

Pero, una vez más, no he de hablar acerca de los montajes. No. Si algo quieren recordar, entender, conocer… será mejor que lean a estos autores quienes no lo hayan hecho y que vuelvan a ellos quienes ya los conocen. Más y mejor no se puede hacer. En ellos encontraremos un espejo de los hombres, de sus virtudes y sus vicios, y estos, hombres y virtudes, hombres y vicios, no han cambiado nada en 2 500 años. Es por eso que este teatro sigue vigente, nos sigue apasionando, nos sigue deslumbrando por su crítica "tan acerba como apasionada", escribía Ballester, "a la demagogia política, al fanatismo religioso y a la inhumanidad de la guerra, con acentos tan profundos, alusiones tan

audaces y valor civil tan temerario, que no han sido superados, ni siquiera igualados, hasta nuestros días".

Y tenía razón. Tenía razón el Archimandrita. Él que tanto execró la violencia, que tanto habló de humanismo; Ballester, que tantos y tantos textos escribió, tradujo y reelaboró hablando en contra de la "inhumana guerra", que tanto nos enseñó de amor, de respeto y de tolerancia, habría de caer muerto, cual héroe trágico, abatido por "las balas de la sinrazón", por la locura que aún hoy campea en nuestro mundo. ¿A qué dioses habremos de reclamar la muerte de Pablo? ¿A cuáles, si Zeus, Atenea y Poseidón ya se han ido? ¿A quién? ¿Al Destino? ¿A cuál Dios? ¿Al católico o al ortodoxo, al protestante o al musulmán? ¿Quién pudo haber detenido las balas que lo mataron justo

cuando terminaba de oficiar misa en la Catedral de Santa Sofía? ¿Quién? ¡Si ni siquiera se ha podido aclarar a ciencia cierta el motivo del crimen! Dicen que fue un exmilitar quien, enajenado por la locura, disparó sobre la primera persona que se encontró. ¿Y la primera persona que habría de encontrarse era un obispo ortodoxo que salía de oficiar misa? ¿Qué habremos de hacer? ¿Aceptar, como hace 2 500 años, los designios divinos?

¿Quedarnos callados? O preguntar a los dioses: ¿¡por qué en cómplices abyectos de tanta maldad se erigen, o todo, sordos, ciegos e insensibles, inexplicablemente ignoran!?

Pablo fue muerto en 1984. Tenía 56 años. Fue muerto tan sólo unos meses antes de que repusiéramos, en el Teatro Helénico, su versión de *Electra*, ahora bajo la dirección de mi amigo Gerardo Maldonado. Seguir trabajando es el único homenaje que he podido hacer a mis muertos. Seguir adelante es siempre lo que he sabido hacer, llevando el recuerdo del que atrás se queda. No detuvimos la producción. Por el contrario, se trabajó con más ahínco. En esta última *Electra,* además, en esta mi última tragedia griega, tuve el privilegio de dar a mi hija Lucía la oportunidad de revelarse como la actriz de gran carácter que es, al interpretar el personaje central. Yo fui, por tercera ocasión, Clitemnestra. No creo que se haya dado antes un momento así en el teatro griego, en el que madre e hija representan esos mismos personajes. Pero a Clitemnestra y a su hija las une el odio. A nosotras, en cambio, nos unió, nos unió muchísimo más, el amor al teatro y el amor a Pablo el Archimandrita.

Este capítulo lo inicié con una historia. Permítanme concluirlo con otra.

“El sol de Grecia, el carro de Apolo, comienza a perderse por el horizonte. La tarde, cálida y rosada, cae sobre Epidauro y acaricia las piedras de su teatro magnífico, acodado en un valle, cobijado por la bóveda de la Hélade entera. Una mujer, sola, increíblemente sola, despojada de turistas, de guías y de guardas, recorre los pétreos asientos y con una emoción creciente que le sube por las piernas y las manos, enraizándola en la tierra, pisa la *skené*, el escenario del gran teatro de Epidauro. Algunas estrellas, curiosas, comienzan a asomarse, mirando con sorpresa a la intrusa. La mujer se quita sus lentes de sol y la mascada que le recogía el cabello. Los deja caer al suelo.

Cierra los ojos. Aspira la brisa de los olivos y comienza a decir a los cuatro vientos, escuchando su eco como única respuesta: ‘¡Nada me vino de los dioses, si no fue tormentos! A Troya odiaron más que a ciudad alguna. Vanas eran las hecatombes que se les ofrecían. ¡Desdichada soy! ¡Extremo de mis males, fin de todas las ruinas es lo que sobreviene! ¡Salgo del suelo patrio en tanto que se abrasa en llamas! Camina, pobre vieja… A tardos pasos, marcha… Despídete de tu ciudad por vez postrera… ¡Troya! ¡La grande entre los pueblos bárbaros: muy en breve habrás perdido tu renombre orgulloso! ¡Te hacen arder, te arrancan a tus hijas para hacerlas esclavas! ¡Dioses… oh,

dioses! ¿A qué dios invoco? ¡Llamados antes por mí, no me oyeron! ¡Vamos, de prisa, a la hoguera! ¡Cuán bello es para mí perecer en el fuego que destruye a mi patria…!’.

”La mujer calló. Mantuvo sus ojos cerrados y pudo percibir que la noche estaba ahí.

Y pensó en una noche igual, años atrás, cuando, amparada también por las estrellas, lanzó a los vientos de Valencia sus pesares y fatigas.

”Cuando abrió los ojos, el sitio había recuperado a sus turistas, a sus guías y a sus guardas. Todos callaban y la miraban sorprendidos. La mujer recogió sus lentes y su mascada y, en silencio también, abandonó Epidauro”.

Este es el más grande recuerdo que tengo de mi viaje a Grecia, cuando fui a ofrendar a los dioses mi humilde oficio.



ESPAÑA, PRESENTE EN EL RECUERDO

A principios de los años sesenta, un grupo de entusiastas productores teatrales españoles me invitó a ir a España, formando compañía, para trabajar allá. Mi primera respuesta fue un "no" rotundo. ¿Cómo volver? ¿Para qué volver? ¿Y por qué volver si España seguía gobernada por el fascista enano? ¡No, de ninguna manera! Pero varios amigos míos intercedían. El primero de ellos, Rafael Llamas, a quien le hacía mucha ilusión trabajar en su tierra natal.

El bueno de Agustín Lara también trató de convencerme.

—Tienes que ir a trabajar a tu tierra, carperita. ¿No me decías a mí que un artista puede trabajar en donde quiera si no se compromete su ideología?

—Sí, Agustín, pero no es lo mismo mi caso que el tuyo, comprenderás…

Y así, entre dimes y diretes, fueron pasando las semanas. Claro que yo quería volver a España, es decir, volver a visitar España, ver de nuevo Madrid y las Cibeles y El Prado… pero no en ese momento, no en esas circunstancias.

Llegó un punto en que la presión era tan fuerte, tanto de mis amigos como de los productores de allá, que tuve una iluminación genial para poder quitarme de encima el asunto.

—Muy bien, Rafael, voy a España de gira. Pero con una condición: yo decido qué repertorio llevamos.

Todos estuvieron muy de acuerdo.

—Pues bien. He escogido estas cinco obras: *Miércoles de ceniza, Un tal Judas*, *El dulce pájaro de la juventud*, *Yocasta, o casi* y *Mariana Pineda*.

—Oye, Ofelia, ¡es un repertorio variado, moderno y maravilloso! —me dijo Rafael entusiasmado y se puso a trabajar de inmediato. Cartas, contratos y oficios iban y venían. Yo sólo observaba, esperando la carta que me daría la razón. Finalmente llegó.

"Muy apreciables señores:", comenzaba zalamerilla, "Hemos recibido con un placer enorme vuestras propuestas que nos parecen interesantísimas. Aunque nos hemos

encontrado con un problema. La Censura Gubernativa ha rechazado

las tales obras, por considerarlas “no adecuadas”. ¡Caramba! Nos extraña que en Méjico montéis obras tan arriesgadas. En el caso de Lorca, bueno, pues, como ustedes comprenderán, nos parece un poco absurdo el insistir siquiera. Ahora bien, queridísima señora doña Ofelia Guilmain, sabemos que usted ha participado en montajes de obras tan bellas como edificantes como lo es *La herida luminosa,* de nuestro glorioso autor nacional José María Segarra. ¿Por qué no pensáis, para vuestro repertorio, algo más cercano a ésta o bien, a *La muralla,* de Calvo Sotelo? Esperamos con ansias locas vuestras nuevas propuestas.”

Cuando Rafael terminó de leer la carta, me miró muy serio:

—Tú ya esperabas todo esto, ¿verdad?

—¿Yo, Rafa? ¡Ay, cómo crees! ¡Si yo soy la primera que quiere ir a trabajar a España!

No se volvió a hablar más del asunto.

Pero la *historia* camina y camina y su noria inexorable siempre nos alcanza. En 1975

estaba yo en Europa. Tenía una cita personal con Grecia y sus teatros. Viajando en el barco, a la mitad de la Hélade, nos enteramos: el dictador español agonizaba.

Yo me hice buena amiga del capitán del barco. Era un francés encantador. Varias veces al día le preguntaba:

—*Et allors?*

—*Pas encore, madame, pas encore…*

La fecha de mi regreso a México se acercaba y la última noche del viaje volví a hacer la misma pregunta:

—*Et allors?*

—*Il est mort, madame! Il est mort!*

No lo pensé dos veces. Cambié mis boletos, mis papeles, mi itinerario, tomé un avión, llegué a Madrid… y llegué a la nada.

Sí, ahí estaba el barrio de Chamberí y estaba también la vieja casona que había sido el colegio de mi madre, y a unas cuadras apenas pude reconocer el viejísimo Teatro Maravillas, en donde había visto a

Merceditas Seós, a Custodia Romero y a María

Conesa. ¿Era ésta la Glorieta de Bilbao? ¿Y ésta La Cervecería Española de donde sacó una vez mi mamá a Pedro, jalándolo por la oreja? ¿Qué ciudad era ésta? ¿Qué país?

¿Qué nuevo mundo era éste? Por la calle de Fuencarral cientos de jóvenes corrían y gritaban como locos, celebrando la ventisca castellana que barría las calles y purificaba el ambiente. La última vez que había visto la fuente de las Cibeles estaba totalmente cubierta con sacos de arena, para protegerla de las bombas, y ahora estaba ahí, serena, inamovible, lanzando a los aires su fresca pirotecnia. Como si nada hubiera pasado.

Despacio, me dirigí hacia un parque y me senté, confundida, en una banca.

En el jardín unas niñas jugaban "al corro" y ahí, en ese juego infantil, viéndome a mí misma en esas chiquitas que gritaban "¡al corro, corro, corro!", reconocí por vez primera a Madrid, y sus recuerdos me inundaron entonces el alma de manera inmisericorde; los buenos y los malos recuerdos, todos estaban ahí, juntos, de golpe: en mi cabeza sonaron los aullidos de las metrallas y la pianola de madame Esparza; sonaron las risas de mis hermanos, los rezos de la Yaya y los ladridos del Gos; sonaron, como martilleo de herreros, las campanas de las iglesias, el Himno del Riego y las arengas de Manuel Azaña. Todo, todo aquello golpeaba mi cabeza, impertinente, tocando a mi puerta, como un ariete que la memoria usaba para vencer la resistencia de mi cerebro.

Me dirigí al Prado y ahí, al pie del *Cristo* de Velázquez, recé. Ya no recuerdo si recé una oración, un monólogo o un delirio. Sólo recuerdo que hablé con ese Cristo y pregunté, pregunté y pregunté. ¡Cuántas preguntas me salieron de los labios! ¡Cuántas imágenes se aglutinaban en mi cerebro!

Al día siguiente, por petición de mi madre, llamé a algunos parientes. A un hermano suyo y a sus hijos. Me hicieron una gran fiesta. Me presentaron a sus esposos y esposas, a sus hijos. "¡Son tus sobrinos, Ofelia!", y me ponían a los chiquillos enfrente: "¡Anda, hija, dale un beso a tu tía la *mejicana*! ¡Tu tía es famosa en *Méjico*!". "¿Y cómo está la tía Aurora?", preguntaban sin saber bien a bien por quién preguntaban. De vez en vez se hacían silencios. Incómodos algunos. Nos mirábamos. "Ella es la que se fue", pensarían.

“Ellos los que se quedaron”, pensaba yo. Llegaron a la plática los nombres de la Yaya, Esther y Pedro. “Pobres, pobres…”, sólo decían… “Pero, ¿no queréis más vino, prima?”,

“¿Y cuándo os veremos actuar por acá? Ya no tendréis pretextos, digo yo…”.

Y no, ya no habían “pretextos”. Pero tampoco habían muchas ilusiones. Quienes hemos vivido un exilio estamos en carne viva. Es mentira que las cicatrices se cierran.

No se cierran nunca. Claro que no va una por el mundo arrastrando sus cadenas y sus lamentos. Eso es personal, íntimo. Pero tampoco era para festinar nada. Ni siquiera la

muerte del dictador. Su muerte no era más que otro capítulo de una historia terrible y oscura, de la que él fue el protagonista, que se cerraba con su desaparición.

Decidí regresar cuanto antes. Es más, tenía que hacerlo, por trabajo.

Debía dejar pasar un tiempo. Asimilar este cierre de capítulo, dejar que el espíritu se asentara y pensar si después, quizá, querría yo volver a España.

Cuando me preparaba para el regreso, en el aeropuerto de Barajas, un oficial de migración, bastante joven por cierto, revisaba mi pasaporte, me veía con detenimiento, consultaba unos archivos que ahí tenía, me volvía a mirar, una y otra vez, hasta que su fruncido ceño se aclaró en una diáfana sonrisa.

—Y dígame, señora, ¿qué se siente regresar a su país?

Yo lo miré sin mirarlo y tan sólo le contesté:

—Pues mira, hijo, te lo diré cuando regrese a México…

Habría de llegarme la oportunidad de cerrar también ese capítulo de mi vida. ¡Qué injusta habría sido ésta si no me lo hubiese permitido!

En 1985 fui invitada al Festival Internacional de Sitges, en Cataluña.

Diez años de diferencia en el tiempo, habían sido como siglos de evolución en España. Ahí estaba ya la izquierda gobernando. Había estado ya un Adolfo Suárez, preparando la transición, y había estado, como hasta ahora, la figura del rey Juan Carlos. ¡Y digan si soy

antimonárquica! ¿Han conocido ustedes alguna vez a un tío más guapo, más inteligente y cojonudo? ¡Nada que ver con su abuelo, que era un pelmazo…! esto dicho con todo respeto para el rey.

No era una ocasión cualquiera la que se me presentaba, por lo que yo no podía llevar tampoco cualquier espectáculo o montaje, así que me decidí por uno de mis trabajos más emblemáticos: el recital *Querido León Felipe*, cuyo libreto habíamos armado junto con el mismo León, poco antes de su muerte. Así que con León Felipe a cuestas, me dirigí a España.

Cuando llegamos a la bellísima población de Sitges, me quedé sorprendida, atónita.

Había carteles por todos lados que anunciaban: "Ofelia Guilmain y León Felipe vuelven a casa". No les puedo describir la emoción que sentí.

En esos años los españoles se habían puesto a recapitular acerca de su historia y sus cuarenta años de ostracismo bajo la dictadura. Los españoles leyeron, investigaron y buscaron. Buscaron y buscaron… hasta encontrarnos a nosotros, los transterrados. Y en esa búsqueda me descubrieron a mí. Me llamaron "la gran trágica del exilio español", háganme el favor, como si todo eso no fuese un pleonasmo.

Los coordinadores del festival nos llevaron a mí y a mi compañía a conocer el espléndido teatro en que actuaríamos. Ahí estábamos cuando dije:

—Esto está muy lindo, pero, primero, quiero trabajar en un hospital.

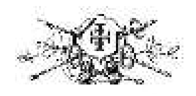
—¿En un hospital? —preguntaron asombrados—. ¿Se siente mal?

—¡No, hombre, no! —me reí a carcajadas—. Si no es un hospital puede ser un orfanato o un asilo. Pero en un lugar como esos, antes que en ningún lado… fuera de programa…

Y así "debuté" en España. Diciendo poesía de León Felipe en el Hospital San Camilo, frente a ancianos y enfermos que recibían el poder curativo de las palabras. Fui, una vez más, la guerrillera teatral del Retablo Rojo, actuando y cantando, no en las trincheras, sino en el frente, siempre en el frente.

La voz de León Felipe se escuchó de nuevo en España y yo, su intérprete, escuché una vez más la voz de mi tierra natal y su sonido ya no me fue extraño ni distante, no me fue ajeno ni agresivo. Sentí el

abrazo de España y desapareció de mí aquel sentimiento de orfandad que me había dejado el destierro. Sentí como nunca mi doble origen y me sentí orgullosa y feliz de ser tan española como mexicana, ya sin rencores y sin dolor. Se cerraba también un capítulo de la historia, pero éste se cerraba lleno de luz y de promesas. Abrí mi corazón a esta realidad y caminé sonriente, de la mano, “con España, presente en el recuerdo, con México, presente en la esperanza…”.



LOS LÍOS SINDICALES DE ISABEL

Y LA CONCIENCIA DE MADRE CORAJE

BACON: Harías mejor no metiéndote en política. En ella hay gérmenes más mortíferos que en las otras pasiones.

ESSEX: Demasiado tarde.

A quien no le interesa la política está como muerto en un país. Es como el amor. Quien no se ha enamorado alguna vez vive un poco muerto, ¿no creen?

Estoy convencida de que el artista debe estar enterado de lo que pasa en el mundo y, sí, claro, tomar partido. El teatro, al reflejar la vida, refleja lo que sucede en las naciones, de acuerdo a determinados momentos políticos. Tener una injerencia, una opinión al menos, es participar del mundo, y un actor que no participa del mundo jamás será, desde mi punto de vista, un buen actor.

BACON: Las conmociones infantiles suelen traer consecuencias imprevistas. El mapa de Europa mostraría un rostro muy diverso si existiese algún procedimiento para borrar los efectos de la vanidad herida.

Tendríamos que darnos cuenta, los ciudadanos comunes y corrientes, de que las acciones de los políticos condicionan nuestra propia vida, ¿me entienden? ¡Nuestra vida…! ¡Son los políticos los que pueden iniciar una guerra, por ejemplo!

MADRE CORAJE: Es curioso cuando se oye hablar a los grandes señores. Se llega a la conclusión de que sólo hacen la guerra por temor a Dios y para defender lo bueno y lo hermoso que hay en la tierra.

Pero, en realidad, hacen la guerra para lucrar. Si no fuera así, si la guerra no reportara algún provecho, tampoco la haría la gente pobre como yo.

Con mayor razón tendremos los actores que ser conscientes del mundo. Los actores tenemos una voz y un foro que otros no tienen. Habremos entonces de ser responsables con nuestro trabajo. Los actores que se llaman apolíticos representan para mí un contrasentido, pues entonces ¿qué criterio pueden seguir para escoger tal o cuál obra?

¿Nos puede dar lo mismo? ¿No tendríamos que guiarnos con un criterio ético?

MADRE CORAJE: Parece que la guerra pinta bien. Con un poco de previsión y mucha prudencia haré buenos negocios.

Una guerra es lo que me trajo hasta México. Una guerra la que me arrebató a mi familia.

Una guerra que unos políticos no supieron y otros no quisieron detener.

ISABEL: Una cara así, llena de sangre, ya la vi una vez en mi vida, cuando tenía quince años.

Por todo lo anterior, no pude, por ningún motivo, mantenerme alejada del conflicto sindical que afectó al gremio actoral en 1977.

La Asociación Nacional de Actores, la querida ANDA, fundada por Jorge Negrete, Mario Moreno y muchísimos otros más, se encontraba estancada. Era un sindicato obsoleto y corrupto que en nada ayudaba a sus agremiados, quienes vivíamos cual balsas en vendaval, esperando tan sólo los cambios de vientos y mareas que los grandes productores decidían al azar.

MADRE CORAJE: ¡Hijo, tus escrúpulos me asustan! Te enseñé a ser honrado porque no eres listo… ¡Pero todo tiene un límite!

Enrique Lizalde lideró lo que se convertiría en una escisión dolorosa: la creación del Sindicato de Actores Independientes, el SAI. Y al SAI nos fuimos cientos, cientos de agremiados que no podíamos tolerar más las corruptelas de nuestro sindicato original.

No fue una decisión fácil, por supuesto. Eran muchos años de nuestro sindicato y la opción de separarnos de él era la más severa decisión

que podíamos tomar.

ISABEL: (A su criada.) Que me haga buscar el vestido negro, el severo, el cerrado.

Quizá nos decidamos por la guerra.

Muchos nos fuimos convencidos e indignados, pero otros, quizá la mayoría por desgracia, lo hicieron tan sólo guiados por un afán aventurero.

MOUNTJOY: ¡Por fin haremos la guerra a Felipe! Esa guerra ante la cual ella vacila.

¡Por fin la guerra! ¡No hemos conocido ninguna desde que éramos niños!

Como siempre, fue el entusiasmo y el idealismo los que animaron al movimiento, y no lo digo con un dejo cínico, por el contrario, el idealismo que nos animó nos dio fuerza para cambiar —aunque fuera en algo— las herrumbrosas estructuras.

Ese idealismo nos llevó a crear una sociedad de trabajo más equitativa. El público, quizá ajeno al problema, veía azorado cómo, en un teatro, Sergio Ramos, el Comanche era el taquillero, yo recogía los boletos y Claudia Islas era la acomodadora, mientras que, en el escenario, actuaba Silvia Pinal.

Pero los problemas no tardaron en presentarse. La ANDA comenzó a presionar a los empresarios y a los dueños de los teatros para que no contrataran a actores que pertenecieran al SAI. Las fuentes de trabajo se cerraban poco a poco. Inclusive en el interior de la república se presentaron estas situaciones.

ISABEL: Entonces esta guerra, cuando la ganemos, habrá sido la última guerra en este mundo. No hay duda de que, muy pronto, nadie querrá emprender un negocio tan insensato como la guerra…

A David Reynoso, líder de la ANDA, lo llamé “primate”. No me gusta haberlo hecho pero no me puedo arrepentir tampoco. Él hizo todo lo posible porque nuestros esfuerzos fracasaran, se cerró al diálogo y simple y sencillamente se negó a cambiar las cosas. La embestida que nos lanzó fue brutal.

FELIPE II: Por su bien les llevaremos la guerra. Para dar fuerza a los caídos y para despertar a los que se aletargan en el pecado.

Llegó a ser tan opresivo el ambiente, que un día declaré: “Si no puedo continuar trabajando, me retiro de los escenarios”. Algunos amigos me dijeron: “¿Y qué culpa tienen los escenarios?”. Me refugié un poco en Televisa, en donde el Tigre no aceptaba las diferencias sindicales y contrataba a unos y a otros agremiados por igual.

También me fui de gira fuera del país y llegué, con mi compañía, hasta Venezuela, en donde participamos en la IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones, en Caracas.

Llevamos *Lisístrata*, con un gran éxito. Yo era muy conocida allá por la televisión.

A casi tres años del conflicto, me llamaron del Teatro de la Nación del IMSS para ofrecerme la *Isabel de Inglaterra,* de Bruckner. “No habrá líos sindicales”, me aseguraron.

Me puse a trabajar de inmediato con el director Rafael López Miarnau.

ISABEL: También él habría marchado hace tiempo a la guerra, puesto que es hombre.

Yo no soy hombre. No soy un soldado. No puedo marchar a la guerra puesto que no la comprendo. Los franceses tuvieron a Juana de Arco… pero era una bruja…

La promesa de “no conflicto” tuvo una vida corta. El elenco, conformado por más de treinta actores, estaba dividido entre el SAI y la ANDA. Los conflictos fueron tales que tuvimos, antes del estreno definitivo, dos intentos abortados: el primero, con gente del SAI, fue reventado por esquiroles, y en el segundo intento, Rafael López Miarnau, nuestro director, se vio forzado a renunciar, pues su salud resultó muy afectada a consecuencia de las presiones recibidas.

MADRE CORAJE: Sáqueselo de la cabeza, Sargento. Mis hijos no sirven para el oficio de la guerra.

Un día estaba descansando en mi cuarto, cuando llegó mi asistente con el teléfono:

—Señora, que le habla el presidente…

Yo me desperecé molesta:

—¡El presidente de dónde, coño…!

—De México, Ofelia, de México…

Era el presidente. López Portillo estaba muy preocupado:

—No me gusta nada cómo se están poniendo las cosas, Ofelia. Todo se está saliendo de cauce y ya no existe la lógica en ninguno de los dos bandos. Quiero pedirle un favor: regrese a la ANDA, dé un ejemplo de tolerancia, que todo se irá arreglando, yo se lo aseguro. Le recuerdo que su lucha está en los escenarios. Desde ahí ha demostrado usted siempre sus convicciones.

Medité largos días lo que el presidente me dijo. Tomé, con mucho trabajo, la decisión de regresar a la ANDA. Las elecciones internas de la Asociación se habían celebrado y podíamos ver, finalmente, una mano extendida para reunificarnos. Regresamos en aquella ocasión, mi hijo, Juan Ferrara, Lucía Méndez, Rafael Llamas, María Teresa Rivas, Sergio Jiménez, María Rubio y otros tantos. En el SAI permanecieron, por un año más, Héctor Bonilla, Ofelia Medina y mi hija, Lucía Guilmain.

BACON: (A Essex.) Lo más sorprendente es que no pienses en los peligros a los que te expones. Tienes al pueblo embobado. Te convertirás en una leyenda y no te olvidarán jamás, pero, ¿cómo te lo perdonará Isabel, que por su misma profesión debe convertirse en un ser aún más legendario?

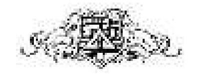
La tormenta comenzaba a amainar. La ANDA adoptó muchas de nuestras propuestas y de nuestras ideas. Sigue siendo imperfecta, pero hace veinticinco años dio un gran salto.

Y la *Isabel de Inglaterra* se estrenó por fin. Las riendas de la dirección las tomó, como emergente, José Luis Ibáñez.

La temporada fue un éxito y rubricó una lucha sindical que quizá para la nación fue insignificante, pero para quienes tomamos parte en ella, y en ella se nos fue la vida, quedará siempre como un capítulo intenso, lleno de dramas y pasiones desencadenadas

—como todas las que desencadena la política—, sosegadas tan sólo por el diálogo y el entendimiento.

MADRE CORAJE: ¡No me diga que ha estallado la paz! ¡Justo ahora que acabo de comprar provisiones…!



El barco había zarpado. Toda la mañana la ocupamos en acomodarnos en nuestros camarotes y en recibir cientos de instrucciones de la tripulación: cómo usar los chalecos salvavidas, ubicar las salidas de emergencia y cómo liberar los botes de rescate. Un hombre comentó sonriente: "¡Si estos tíos supieran de las que yo me he librado!".

Mi madre y yo pasamos el día entero hablando y hablando, no hicimos otra cosa más que hablar ¡después de casi medio año de estar separadas! Seis meses que parecían una eternidad a la vista de tantos acontecimientos que se habían ido apilando en nuestras vidas.

Pero a mi madre se le había recrudecido el malestar de las piernas y la llevé a su cama, para que descansara. Se quedó profundamente dormida, muy temprano, al atardecer de ese nuestro primer día en altamar, y yo me decidí por dar un paseo en cubierta. Nunca había viajado en barco y la experiencia me resultó fascinante. Cuando se es joven la vida es una promesa, mientras que para los viejos es un recuerdo, y por ello los jóvenes y los niños que viajábamos en el barco encontramos prontamente motivos para sonreír. Jugamos pelota en cubierta y hacíamos apuestas para ver quién contaba más delfines de entre los muchos que nos escoltaban. Ante nuestras risotadas, los adultos nos miraban con cierto reproche y algunos movían la cabeza, reprobando nuestra conducta. "¿Cómo es que los chavales son tan inconscientes?". Ahora que soy vieja no creo que sea sí. Lo que pasa es que los ancianos tenemos ya el alma encallecida, mientras que la juventud nos otorga frescura en las mentes y en los corazones.

Ya en México, y entre muchos de los refugiados, se hizo costumbre —que llegó a ser costumbre vieja— la de tener en las casas, detrás de la puerta, una maleta preparada para cuando fuera el momento de regresar a casa. Todos pensábamos, al principio, que el regreso sería pronto. Pero eso no sucedió, y cuando le llegó la muerte al dictador, casi cuarenta años después, todavía se encontraban, detrás de las puertas, algunas maletas llenas de polvo y moho que esperaban el viaje de retorno. Yo nunca tuve una maleta así, ni permití que mi mamá tuviera una igual. Exigí a doña Aurora —con esa amorosa crueldad con que los hijos les demandamos obediencia a nuestros padres cuando envejecen— que se olvidara de España y que rehiciera su vida en México. ¡Qué fácil era decirlo para una mujer de dieciocho años que no había echado raíces todavía! Para nuestros padres, sin embargo, debió haber sido mucho más duro todavía. Doña Aurora

tenía cuarenta y siete años cuando llegó a México.

En la noche de esa primera jornada, muchos de los “transterrados” —como después nos llamaría José Gaos— nos reunimos en el comedor y cantamos juntos canciones populares y música de zarzuela, sin importar que el piano que nos acompañaba estuviese tan desafinado. “Pobrecito”, me dije, “será que está tan mareado como yo”, así que me retiré. Antes de entrar al camarote, tuve la sensación de que mi madre se había ido de nuevo y abrí la puerta con premura, pero ella estaba ahí, dormida, y yo respiré tranquila. Sin desvestirme, me acosté a su lado y pasé su brazo por mi cintura. Un dulce sueño me invadió lentamente y por primera vez, en años, me dormí acurrucada en los brazos de mamá.

Comenzaba a clarear el nuevo día cuando unos pies presurosos recorrieron los pasillos despertándonos a todos. Unos hombres golpeaban las puertas con los nudillos y gritaban: “¡Finisterre! ¡El faro de Finisterre!”. Nos levantamos de golpe y subimos de inmediato a cubierta.

Con el corazón palpitante, nos arremolinamos sobre el lado izquierdo del barco, que después aprendí a llamarlo babor. La tripulación pretendía contenernos, pues mil quinientos seres recargados en los barandales de babor habían inclinado peligrosamente la embarcación y amenazaba una catástrofe. Pero nada sucedió y de pronto se hizo el silencio más absoluto. Allá, a lo lejos, pudimos observar la tenue luz que aparecía y desaparecía con precisión de relojero. Era el faro de Finisterre, en Galicia.

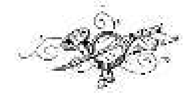
Nos quedamos mudos. Era la *finis terrae*, el fin del mundo, según los antiguos, un lengüetazo de tierra española que se bebía la mar salada. Y si para los antiguos era la *finis terrae*, para nosotros era también el fin del mundo, de nuestro mundo, del mundo que todos habíamos conocido hasta entonces. Y su faro nos daba la despedida.

Lentamente, todos levantamos nuestras manos saludando a la distancia. Mil quinientas manos se despedían del viejo faro y los marineros del *Mexique* se retiraron respetuosos.

Ahí permanecimos, inmóviles, con las manos en alto, con las lágrimas congeladas en las mejillas, agitando nuestras almas como quien agita un pañuelo al despedirse, hasta que la luz del faro del fin del mundo había desaparecido.

Ese día, en cubierta, no hubo risas ni juegos, ni escoltas de delfines.

No hubo música en el comedor y ese día, ¿lo podrían ustedes creer?, mil quinientos españoles guardaron silencio.



VERACRUZ, 1939

El sol de Veracruz nos recibió con un abrazo ardiente. Era el veintitantos de julio de 1939 y estábamos en pleno verano.

No puedo evitar que la mano y el corazón me tiemblen al recordar ese primer día de mi nueva vida. Lloro, pero mis lágrimas son provocadas por un sentimiento inefable al recordar a esa multitud efervescente que nos esperaba en el puerto, convertido en romería, en verbena, en una fiesta que nos decía: “Españolitos, ya están en casa”. Así nos llamaban: “Los españolitos”.

Llegamos al medio día y se nos pidió que estuviésemos en cubierta, ya listos para desembarcar. Todos permanecíamos muy serios, a la expectativa. Durante la travesía, muchas preguntas nos hacíamos sobre nuestra llegada. Había quienes pensaban que los mexicanos se cobrarían con nosotros las afrentas de los bestias conquistadores. Había otros que decían que no, que al contrario, que España era llamada la Madre Patria.

Otros, los más inteligentes, nos decían que México era una nación soberana y moderna y que los mexicanos ni nos consideraban sus conquistadores ni pensaban que eran nuestros hijos y que les importaba un pito si éramos españoles o suecos; que si el país nos abría sus puertas era porque México había dado siempre ejemplo al mundo de respeto por la vida republicana y había sido siempre huésped generoso para los exiliados de todas las latitudes.

Pudimos divisar al fin, allá en tierra, a una multitud, toda vestida de blanco. El Mexique lanzó a los aires un portentoso saludo a través de su chimenea y un clamor de regocijo contestó, en el puerto, el llamado del navío. Cuando el barco atracó, mil sones de mariachis, de jaraneros y de danzoneros iluminaron el espacio. Los padres cargaban a sus hijos en hombros y los chiquitines nos saludaban agitando banderitas mexicanas y republicanas. Decenas, cientos de pancartas tapizaban el muelle: “México saluda a la gloriosa República Española”, “México y España, naciones hermanas”, “¡Bienvenidos!”.

No podíamos dar crédito a lo que veíamos. De la incertidumbre al pasmo. Del pasmo a la euforia. Empezamos a reír, a gritar, nos abrazábamos todos. Una pancarta se hizo famosa y después histórica: “El Sindicato de Tortilleras saluda a los Republicanos Españoles”. Nosotros no sabíamos que las tortilleras eran las encargadas de hacer las tortillas de maíz. En España era el nombre popular que se les daba a las mujeres que gustan de su mismo sexo, por lo que ya se imaginarán la sorpresa cuando vimos aquello

del Sindicato de Tortilleras. Los hombres reían divertidos: “¡Joder! ¡Pero qué país tan cojonudo!”. Mi madre me dijo a media voz: “Qué modernos, ¿verdad?”.

Descendimos por la barandilla y pisamos por primera vez tierra mexicana. Me quedé quieta unos segundos como queriendo convencerme de que estábamos en tierra firme, de que estábamos en tierra segura, como queriendo convencerme de que nadie me echaría nunca más de ninguna tierra.

Había diversos altavoces desde los que se transmitían discursos y arengas que resultaban casi incomprensibles, al mezclarse entre sí: “Los recibimos con los brazos abiertos…”, “Los obreros organizados de la República Mexicana…”, “En nombre de toda la nación…”, “…en este día histórico…”, y después de cada discurso se mencionaba siempre el mismo nombre: Lázaro Cárdenas. Sí, ese nombre era para nosotros sinónimo de bendiciones y cobijo y ese nombre lo hemos honrado desde siempre, pues él fue el artífice de que encontrásemos aquí patria, trabajo y libertad. ¿Les parece poco? Nunca serán suficientes las palabras de homenaje que le dediquemos al presidente Cárdenas. Que sea siempre vigente la sentencia de Garfias: “Cárdenas: que tu nombre arda en todos los pechos / como en todas las frentes el nombre de tu pueblo”.

En medio del barullo, una pequeña del color de los moros andaluces me jaló la falda.

Al volverme hacia ella me di cuenta de que me extendía una rebanada de piña para regalármela. Abracé a la pequeña y juntas nos comimos la carne jugosa y dulce de la piña. Después de tantos años de amarguras, los ojos de esa chiquita y el jugo de la fruta que se nos escurría por entre los dedos, eran el néctar más delicioso jamás probado, eran el bálsamo bendito que mi corazón necesitaba. Un único pensamiento me vino entonces a la mente: “Yo de aquí no me voy”. Y no me fui, por supuesto.

A la rebanada de piña siguieron viandas suculentas e infinitas que la gente nos daba.

"Ay, mijita, qué flaca estás, pobrecita. Ahorita mismo te comes esto, ándale, te va a gustar", me decían las buenas mujeres de Veracruz. Ese día comimos hasta saciarnos en una orgía de nuevos sabores que nos robaba el aliento.

Y las marimbas y las jaranas que no paraban. Y sobresaliendo de tal mixtura, una canción resonó en mis oídos y ahora mismo la estoy cantando: *Siboney*, de Lecuona. Esa fue la primera canción que escuché en México y nunca la habré de olvidar: "Siboney, yo te quiero, yo me muero por tu amor…".

Esa fue mi llegada a México, y ahí, en Veracruz, permanecimos quince días mientras esperábamos la notificación oficial de nuestro traslado a la capital del país. Fueron quince días de fiesta. Quince días de recorrer el puerto y de ser saludados y atendidos

por sus habitantes: "¡Españolita! Cómete esto, hijita…". Claro que no era difícil reconocernos. Nuestra facha de desamparo era inconfundible y las personas salían de sus casas para regalarnos ropa, juguetes a los niños… ¡y más comida! ¡Siempre comida!

En Veracruz aprendí a bailar danzón. Me enseñó un viejo mulato que olía a café, a ron y a tabaco. Me enseñó a bailarlo en la plaza principal al compás de una danzonera:

"Mira, nena", me decía con su acento inconfundible, "a ver si te vaj olvidando del pajo doble y aprendej a reventarte un danzón, como Dioj manda". Y me "reventé" el danzón, cómo no. A las diez de la noche teníamos que volver a nuestro albergue: el *Mexique*, que permanecía anclado en el muelle para que ahí pasáramos las noches.

No todos estaban contentos con nosotros. Los círculos más conservadores del país nos veían con malos ojos por "comunistas", mientras que una parte de la vieja colonia española radicada en México nos resentía por "antimonárquicos". Pronto empezaría un debate nacional a través de los periódicos. Bajo los titulares de "Oposición rotunda a la inmigración de filibusteros de la guerra española" o "¡Que no entren los milicianos rojos!", la prensa conservadora atacaba duramente a Cárdenas llamándolo "porfiado y mal profeta" y a don Narciso Bassols, en ese entonces embajador de México en Francia, de engañar al presidente y de enviar al país no a trabajadores españoles, sino a

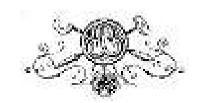
“legionarios de facciones extranjeras”. Se acusaba también al “anémico Partido Comunista” de tratar de enriquecer sus menguadas filas con “inmigrantes rojos”. Pero la respuesta liberal fue rotunda. Se escribieron artículos a favor de los inmigrantes en el sentido de que éramos “gente útil a México”, que al desembarcar los refugiados del *Ipanema* “no había habido manifestaciones de comunismo” y de que “no presentarán problemas los inmigrantes que están por llegar en el Mexique”. Por su parte, la colonia vasca en México se hizo cargo inmediatamente de sesenta y cinco familias que provenían del norte de España y en Veracruz fueron contratados, en *llegandito,* varios ingenieros navales, constructores y agrónomos. El *Sinaia* trajo a muchos intelectuales y maestros universitarios, mientras que el Mexique trajo, en su mayoría, a campesinos y obreros que fueron reubicados a lo largo de toda la República.

Era grande nuestro compromiso, como comprenderán, e hicimos todo lo posible por honrarlo desde el principio. Casi veinte años después de la llegada de los primeros refugiados —que llegaríamos a ser veinticinco mil—, el 14 de abril de 1957, Lázaro Cárdenas expresaba: “Al llegar ustedes a esta tierra nuestra, entregaron su talento y sus energías a intensificar el cultivo de los campos, a aumentar la producción de las fábricas, a avivar la claridad de las aulas, a edificar y honrar sus hogares y a hacer, junto con nosotros, más grande a la nación mexicana. En esta forma han hecho ustedes honor a nuestra hospitalidad y a nuestra patria”.

De modo que así llegué a México y de inmediato me prometí aprehenderlo y hacerlo mío. Y me prometí acostumbrarme al “ahorita” y más aún al “ahoritititа” y aprendí que las patatas eran papas; los guisantes, chícharos y las judías verdes eran ejotes; que un caldero es una cubeta; que las cerillas son cerillos, que el “por favor” que las “gracias” y el que “las que le adornan” eran parte del salero de la gente; que el “mande usted” y el

“ésta es su casa” eran muestras de respeto y generosidad, y aprendí también que los mexicanos no se enojan, se “sienten”. Aprendí a gustar de la comida y de la música, la cultura y el paisaje; los hice míos, como hice mío lo mejor de México, como hice mis grandes querencias, mis grandes amigos y mi carrera en México. Como mexicanos son mis hijos, mis nietos y mis bisnietos. Y aquí encontré mis obligaciones primeras que han sido mi familia y mi carrera. Con mi familia he cumplido, o he intentado cumplir como he podido, y les he dado mi amor y mi apoyo, y ahí están todos ellos, con sus vidas en las manos, para que hagan con ellas lo que mejor puedan o lo que más les plazca. Con mi carrera también he cumplido, que si no sé cómo

llegué, menos sé cómo es que he podido sostenerme en pie. Éstas han sido mis obligaciones y otros dos mis grandes amores: el primero de ellos han sido mis amigos, tenerlos y procurarlos, los que están aquí, los que siguen conmigo y también no los que me faltan, sino los que hicieron mutis, los que se adelantaron, que aquí están, y que son el gran caudal que tengo, pues ha sido la riqueza mayor de mi vida poder tomar la mano extendida de un amigo. Y mi otro gran amor ha sido México —y ya pueden llamarme cursi que muy poco me importa—, pero yo he querido a México más que muchos que han nacido aquí, y he respetado y cuidado esta tierra desde que la pisé por primera vez. México me alegra, me duele y me sostiene como las nubes cuidan de los volcanes y como la lluvia consuela al valle. Y si después de sesenta y cinco años de respirar este aire, de bendecir esta tierra, de caminar con respeto y gratitud por sus caminos, hay quienes todavía me consideran extranjera, será porque no han entendido nada, porque jamás han apreciado el calor del cobijo, será porque nada se les ha desmoronado nunca entre las manos, porque sus semillas no han germinado en otras tierras y como diría León Felipe, porque escuchan desde el fondo de un pozo.



VIAJE A LA SEMILLA

Así se llama un cuento de Alejo Carpentier: “Viaje a la semilla ” . La historia de un anciano moribundo que inicia un proceso de involución hacia su futuro, que es su pasado, y transita de la vejez a la madurez y de ahí a la juventud; celebra feliz su minoría de edad, se convierte en un bebé indefenso y concluye su vida en el vientre materno.

Eso es lo que nos pasa a todos los viejos. Involucionamos hacia nuestros orígenes.

Pío Baroja lo explica en términos literarios: “A los ancianos más que leer, nos gusta releer”.

Tengo ya varios años haciendo una relectura de mi vida y de mis hechos.

He empezado, en primer lugar, por luchar en contra de este nombre que cargo, tan pesado, tan fuerte. ¿En qué momento dejé de ser una mujer, una actriz, para transformarme en una “institución”? Y no, no sonrían, que lo mío es un lamento más que una ironía. He luchado a brazo partido para romper mis propios moldes, para crearme y recrearme, para inventarme a mí misma, puliendo sin descanso una nueva faceta en el diamante, para convivir y trabajar con artistas jóvenes y poder robarles, con egoísmo vampírico, sus energías y su frescura.

He vuelto a las guerrillas del teatro. Con mis compañeros actores, con guitarras, flautas y violonchelos. He vuelto a “la legua”, actuando una vez más en hospitales, cárceles, orfanatos, asilos, oficinas, talleres de la fuerza aérea, plazas, universidades y mercados, llevando a cuestas, tal y como lo juré hace casi setenta años, al canto rodado del poeta. He leído cuentos a los niños y a los indígenas, he intentado regresar, aunque sea un poco, no más, el enorme caudal de bendiciones que la gente me ha regalado.

He querido ser una vez más y como siempre, la guardiana de las palabras. He tomado de la mano a mis poetas y he echado a andar el camino con mi *Querido León Felipe*, he vuelto a los carromatos medievales con *Juglarismo*, he vuelto, una y otra vez, a adorar a *Lorca que te quiero Lorca* y he trabajado intensamente, en todos los campus que el Tecnológico de Monterrey ha esparcido a lo largo y ancho de México. En las Compresencias del Tec he hablado con y por Arreola,

Cortázar, Sabines y Griselda Álvarez. He vuelto a mis poetas. Nunca los dejé. Crecí con ellos, que son los verdaderos profetas del mundo. Y si en mi adolescencia bebí las letras de Garfias, Alberti y León

Felipe, en México se cruzó mi camino con el de Octavio Paz y el de Pita Amor, mi gran amor. Novo me ruborizó con sus poemas profanos, Griselda Álvarez me dio sus sonetos y Rosario Castellanos me escribió la monumental *Lamentación de Dido*. Luis Rius, el poeta que hacía llover pájaros, me hizo hablar de amor, de tigres y de palomas al compás de los requiebros de Pilar Rioja. Paco Ignacio Taibo, que dice que no es poeta pero sí lo es, me hacía unas paellas que eran mejores que las de Buñuel, aunque nunca se lo dije por no envanecerlo. León Felipe, el viejo sabio y loco herético, temido por muchos y odiado por otros, me llamaba: "Anda, hija, llévame a pasear en coche, que me gusta…". Sabines, el amoroso inmortal, se arrodilló ante mí y yo ante él, mientras que Andrés Henestrosa, a mis casi ochenta años, me robó un beso en la boca, cuando salíamos de comer del Danubio.

Al cumplir setenta años, lancé, desde el escenario de mi entrañable Teatro Xola, un nuevo grito, desgarrado y en carne viva, en contra de la guerra, en voz de *Madre Coraje*.

Trabajé en las reposiciones de *La maestra bebe un poco* y *La casa de Bernarda Alba*, en esta inconsciente involución que inicié hace tiempo. "Releer más que leer", decía Baroja. Sí.

Y si yo pudiese hacer de nuevo *Las troyanas* y *La Celestina*, a *Medea,* a *Yerma* y a la *Isabel*,

¡las haría todas, en este momento! ¡He aprendido nuevas cosas que quisiera experimentar con ellas! ¡A mi memoria llegan, como en un alud, todos los textos y las escenas aprendidas hace años! Entonces, con un entusiasmo desesperante para mis hijas, me levanto de la silla para hacer una llamada, siempre urgente, siempre importante… pero entonces las piernas me recuerdan, con sus dolores y calambres, que ya no están dispuestas a soportar una vez más ni a Hécuba, ni a Celestina y mucho menos a Medea. Pero tomo el teléfono de cualquier forma… y el número a marcar no acude a mi memoria… ¡la agenda! ¡Dónde está la agenda…! y ya no recuerdo en dónde la puse. Cuelgo entonces el teléfono y me digo: "Olvídalo, Ofelia. De todas formas, si quisieras hacer la Medea, Jasón te dejaría por vieja y no por hechicera".

Así que he tenido que serenar mi espíritu que antes fue torbellino y huracán, tormenta y erupción. Acepto, pues, los *Monólogos de la*

vagina, unas funciones especiales en las que estoy sentadita y muy tranquila. Y llegan después *Los árboles mueren de pie*, en el Teatro Insurgentes, en donde celebro mis ochenta años. Y el público sigue ahí. A mi lado. Llenando noche tras noche el teatro, regalándonos al elenco entero una ovación de pie al final de cada función. Una de las frases de la obra, publicitada por televisión, se hace clásica y motivo de divertidas parodias por todos lados: "Muerta por dentro…

¡pero de pie, como un árbol…!".

Éste es el que considero, hasta ahora, mi último montaje relevante. Y es curiosamente, en este viaje a la semilla, de un autor español, Alejandro Casona, quien fue el artífice escénico responsable de mantener la llama de la ilusión y la posibilidad

del cambio durante la dictadura en España, a través de sus personajes que parecen estar muertos en vida por la traición de su propia sangre, pero conservando la posibilidad de amar lo ajeno, que se vuelve alma propia.

Los árboles mueren de pie me representó también la posibilidad de compartir, por primera vez, un escenario teatral con mi hijo Juan. Fue también, entonces, un ciclo que se cerraba: trabajar con mis cuatro hijos en el escenario, así como lo hice con algunos de mis nietos.

Y ahora debo permitir que baje el telón. Debo dejar que termine esta pasión incontrolada que algunos llaman carrera, otros oficio y otros vida. Para mí lo ha sido todo. Y debo terminar como lo que soy, como lo que he sido: una actriz y nada más.

Ahora me preparo para mi despedida escénica con una obra extraordinaria de Friedrich Dürrenmatt: *La visita de la vieja dama*.

Debo prepararme. Prepararme con el mismo ahínco con el que un joven lo hace para pisar un escenario. Así, con ese mismo cuidado, debemos prepararnos para pisarlo por última vez. Es nuestra obligación. Será la última ceremonia del oficiante.

He comenzado a estudiar el texto, a ejercitar mis piernas y mi memoria para ponerme los ropajes —morados, por supuesto— de la vieja dama, esta vieja dama que os mirará directo a los ojos y os dirá por primera y última vez, por única ocasión:

"Adiós".

Y creo que, por ahora, no tengo nada más que contar. Ha sido un

largo recorrido y estoy un poco cansada. Deben ser las cinco de la tarde y estoy sentada en mi terraza.

He estado trabajando toda la mañana, pues algunos amados necios han decidido organizarme un Homenaje Nacional, así, con mayúsculas lo dicen. Y en el Palacio de Bellas Artes, además… En mi mesa de trabajo está el libreto de *La visita de la vieja dama*… pero, bueno, esta vieja dama está cansada. Estuve trabajando toda la mañana…

El sol de la tarde es tan placentero… Mi canario Placidín está cantando. En el jardín los niños juegan y gritan. Mi bisnieto me manda un beso desde lejos. "¡Hola, rico!", le contesto el saludo. ¡Qué aire tan cálido…! Ay, pues todos me tendrán que perdonar, pero hoy no pienso leer la obra. Estoy un poco cansada… ¿Les dije ya que he estado trabajando todo el día? No, no voy a leer nada. Quiero disfrutar la tibieza del sol… Los niños ríen, Placidín canta y la tarde es bella…

He tomado la decisión de permanecer ociosa el resto del día. Quiero estar un buen rato así, contenta, mirando el cielo azul. Mirando, solamente. Esperando. Esperando que a través de la ventana llegue, intempestiva y arremolinada, la Vida.

La Vida, mi compañera.



ARRIBA EL TELÓN

La mañana de ese viernes me desperté muy temprano. El reloj marcaba las cinco de la madrugada… las cinco en punto… y el calendario decía que era el 14 de enero y que corría el año 2005. Como ya les he dicho, me desperté a esas horas, a esas horas inclementes en las que nada existe aún y en la calle se está colocando apenas la escenografía para la vida diaria: ahí están los tramoyistas poniendo los árboles, los semáforos y las casas y los teloneros comienzan a pintar el cielo. Claro que no me desperté yo sola. Me despertaron. Una voz viril y poderosa me sacudió de mis sueños:

—¡Ofelia! ¡Ofelia! ¡Ya levántate, que vas a llegar tarde como siempre!

Cuando abrí los ojos vi ahí parado, justo al pie de mi cama, a José

Gálvez.

—¡Ándale, Ofelia! Todos te estamos esperando… —volvió a urgirme.

—¿Pepe? —le pregunté entre sueños.

—Y no nada más Pepe. También estoy yo —me dijo otra voz en la que reconocí de inmediato a Rafael Llamas.

—¿Rafael? ¿Y ustedes qué hacen aquí? —les pregunté divertida. Y cuando esto iba diciendo yo ya me encontraba vestida y en camino a no sé dónde.

—Es que te has tardado mucho, Ofelia, y la función ya está por comenzar.

Entonces me detuve y pregunté un poco seria:

—Oigan, chicos, no será que me morí, ¿verdad?

Gálvez se carcajeó:

—¿Morirte tú? ¡Ay, Ofelia! ¡Si tú no te vas a morir nunca!

Pepe y Rafael abrieron las rejas de un hermoso portón y nos encontramos de pronto en el vestíbulo de un teatro gigantesco.

—¿Y qué obra vamos a hacer ahora, Rafael? —le pregunté entusiasmada.

—La que tú quieras, Ofelia.

—Tú decides el género —terció Pepe—. Tragedia, comedia, farsa o melodrama…

—¡No, tragedias ya no, por favor! ¡Yo quiero hacer comedia!

—Bueno, pues comedia será, Ofelia…

—¿Y quién va a dirigir?

—Pues Custodio, claro…

—¿Y quién la escribió?

—Todavía no se escribe, tú tienes que escoger al autor…

A un gesto enorme de Pepe, aparecieron, empotrados en uno de los

muros y en unos nichos tapizados de terciopelo rojo, sentados frente a sus máquinas de escribir, Novo el *Iconoclasta*, Argüelles el *Terrible* y Basurto el *Místico*.

—También puedes decir poesía si quieres…

Y aparecieron por el otro lado, en distintos nichos, León el *Hereje*, Sabines el *Amoroso*, Pita la *Diabólica* y Rius el *Nostálgico*…

De pronto, a lo lejos, cruzó la escena Álvaro Custodio peleándose con no sé quién…

—¡No, no, no! ¡Esto no es lo que quiero, David!

—¿Qué pasa, Rafael? —pregunté preocupada.

—Es que a Custodio no le gustan los decorados de Siqueiros…

—¿Y por qué no los hace Juanito Soriano? —dije yo.

—¡A ése ni me lo menciones! Es un fresa y todavía no ha querido venir por acá.

Yo miraba extasiada todo el movimiento y me maravillé entonces de ver que el vestíbulo se transformaba en un escenario, los candiles de araña, franceses y brillantes, en diablas y cañones y las cortinas de los ventanales se mutaban en piernas y

bambalinones. Gracias a los poderes de un ilusionista, nos encontramos súbitamente en un foro.

—¿Qué te parece tu vestido? —me dijo Armando Valdés Peza, poniéndome un gran espejo al frente, y no sé qué me sorprendió más, si ver de nuevo a Valdés Peza o contemplar mi reflejo lozano y rejuvenecido en el espejo. ¡Me veía de cuarenta años!

—Ay… ¡qué bien me veo!

—Claro, querida, si el vestido te lo hice yo y es morado como siempre lo has pedido.

Además ¿cómo querías que luciera la mejor actriz de México…? —y se alejó corriendo el diseñador.

—¡No estoy de acuerdo! —gritó Pepe— Ofelia no es la mejor actriz de México…

Cualquier movimiento cesó de pronto.

—¿Ah, no? —preguntaron todos en un suspiro.

—No —y Pepe esperaba el momento preciso—: ¡Ofelia es el mejor actor de México!

—y nos carcajeamos en medio de la nube de humo de su puro.

—¿Quieres un cigarro? —me preguntó con complicidad.

—No puedo… mis bronquios… —contesté quejumbrosa.

—¡Aquí no hay bronquios que valgan! ¡Agustín! Regálale un cigarro a Ofelia y sírvele también un whisky…

—¡Hola, carpera! —me dijo Lara al encenderme el cigarrillo—. No sabes qué música he compuesto para tu nueva obra… —y chocamos nuestros vasos de whisky.

El jefe de foro, que era Julio Castillo, cruzó gritando: —¡Prevenidos para tercera llamada! ¡Compañía! ¡A foro!

—Bueno, Ofelia… —me decía Amparo Villegas, quien era ahora, por obra de tantos prodigios y portentos, mi vestidora—. Aquí vas, no te pongas nerviosa. Vas a estar sola, pero nada más en el escenario porque la sala está llena, ¿quieres asomarte?

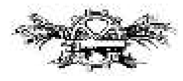
Me acerqué al telón cerrado y, a través de una pequeña rendija que hice con mis manos, me asomé a la inmensidad de la sala. Tal como me dijo Amparo, estaba llena.

Entre el público había muchos rostros conocidos, muchísimos, y pude divisar que, en el palco que se encontraba a la derecha del foro, ya se habían acomodado mi madre, doña Aurora, la de los ojos de cielo; mi abuela la Yaya, abanicándose contenta; mis hermanos Esther y Pedro, jóvenes y hermosos, tanto como mi nieto Alejandro. El corazón me dio un vuelco de felicidad.

—¡Tercera llamada! ¡Desalojen el foro! ¡Tercera llamada!

Todos los que me acompañaban se resguardaron entre piernas y yo me quedé sola, al centro del escenario oscuro. De pronto, una luz cenital me bañó entera, con un resplandor que no había conocido nunca. El telón comenzó a levantarse y la luz de los seguidores me inundó el cuerpo con un abrazo cálido, tan cálido como el aplauso que embriagó

mis sentidos, tan cálido como cada partícula de mi ser que se fragmentó en millones y millones de orbes lumínicos y corrieron al encuentro de aquella luz poderosa que me llamaba y me envolvía, cobijándome en la armonía celeste, al compás del canto de las esferas planetarias que conforman y crean, que inventan y completan la vastedad del universo.



ÁLBUM FOTOGRÁFICO



Heroica, dirección
de Julio Castillo, 1976.
Foto/ Eva Norvind.



Mi madre,
la de los ojos de cielo.



Mi hermano Pedro,
en el frente de batalla.



Mi hermana Esther, hecha de trigo, cosechando el futuro.



Madrid, 1931. Se celebra el triunfo de la Segunda República española.

-2-

La Voz: "La luna los mira mira;
la luna los va mirando

Gitana joven: García Lorca ha caído
bajo el plomo del tirano.

La Voz: Sobre la faca impotente
se crispa la recia mano

Gitano Viejo: Ay cuando llegue la hora
del triunfo de los hermanos.

Gitano joven: el romance sin palabras
han de pagarlo muy caro.

La Voz: Por las calles de Granada
van los gitanos llorando

Gitana joven: Ay como el alma se angustia
~~[illegible]~~ vida ~~sangrando~~ sangre.

Gitana vieja: Le encontraron en las sombras
de algún Judas sin entrañas

Gitana joven: Lo llevaron entre incienso
de todas las misas de alba

"Romance a la muerte de García Lorca", que nos dictó Martínez Allende para decirlo desde el Retablo Rojo, en 1936.



Un nuevo arte de guerra en las calles de Valencia

A través de su voz llega a la plaza pública todo el horror de las poblaciones invadidas por el fascismo.

AQUÍ ESTÁ EL RETABLO, NACIDO DEL PUEBLO

...ellos recorre la ancha plaza levantina un escalofrío de la tragedia de los campos españoles, empapados por sangre trabajadora. Se lamentan, a través de sus versos, a través de sus palabras emocionadas, los ríos castellanos ensangrentados, los olivares andaluces humillados por las pezu-... ...tablo Rojo de Valencia pasan a otro café. Y luego a otro.

En la calle. En los locales públicos, estos muchachos, llenos de un espíritu profundamente antifascista, levantan aún más el espíritu de nuestra retaguardia, preparada para toda contingencia; despiertan a los durmientes: "El frente de Valencia está a dos kilómetros de Valencia; está a pocas millas del puerto. ¡Alerta, pueblo valenciano!" Cada poema, cada diálogo, cada escena interpretada por estos muchachos es una consigna anti-...

Actuación de *El retablo rojo* en una plaza de Valencia.



Estampa

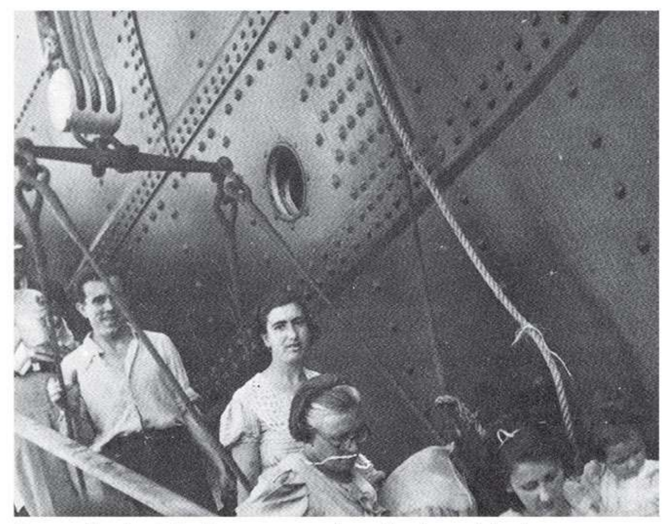
Ahí estaba yo, en el extremo izquierdo, a mis quince años…



"Déjame mirarte bien con los dos ojos abiertos, Madrid de las casas rotas y del corazón entero...".



Campo de concentración de refugiados españoles en Saint-Gyprien, Francia. Foto/ Julián Oliva.



Descendiendo de los barcos… a cada cual su incertidumbre, a cada cual su esperanza.



LEGACION DE LOS ESTADOS UNIDOS DE MEXICO EN FRANCIA

NUM. 2191

HOJA DE IDENTIFICACION

El portador del presente documento es el señora, AURORA GUILMAIN, Taquigrafa, de nacionalidad española y de filiación republicana, que se dirige a México en calidad de refugiado político.

París, 4 de Julio de 1939,

El ministro

Narciso Bassols.

HUELLAS DIGITALES

SECRETARIA DE GOBERNACION
DELEGACION DE POBLACION
JUL 27 1939
VERACRUZ, VER.

ADMITIDO COMO ASILADO POLITICO
VAPOR Mexique

LEGACION DE MEXICO EN FRANCIA

Firma del interesado:

Aurora Guilmain

Nombres de los familiares que lo acompañan:

Hija, Ofelia Guilmain-Guerrero,

O. Guilmain

Fotografías de los familiares

Documento de refugiadas políticas que nos daba la entrada a México. El documento de la libertad.



Conociendo la paz y la calma en México, en el parque de la Bombilla.



Un descanso en el set de filmación de *Flor de fango,* en 1941.



Construyendo un hogar junto a Lucilo, el padre de mis hijos.



Mi mejor debut fue el de mamá. Aquí con Lucía.



"La cena está servida, señora." Reiniciando el camino con las hermanitas Blanch.



Mi primer *Celestina*. En el sentido de las manecillas del reloj, Amparo Villegas, Álvaro Custodio, Pilar Crespo, López Tarso, Jorge del Campo, yo, como Elicia, Aurora Molina, Alfredo Barrón, Loida Molina y Guillermo Orea.



Como la loca en *Yerma*. Más entusiasmo que conocimiento.



Teatro Español de México/ *La discreta enamorada* con López Tarso
y Guillermo Orea, como el "gracioso".
Foto/ Marco Aurelio González.



En *Trece a la mesa*, dirigida por Salvador Novo, conocí a Eduardo, mi segundo marido. Un mocetón guapísimo.



Mi primer gran reto. *Las mocedades del Cid*, junto a mi amigo eterno, Ignacio López Tarso, 1953



Con Silverio Pérez, Agustín Lara y Ángel Garasa, la noche que Agustín me bautizó como la carpera.



Recibiendo a Margarita Xirgu. No podía dejar de mirarla. Había llegado Medea.



"Adiós, hija." Ensayando *Bodas de sangre* con la Xirgu.



Iniciaba mi trabajo en televisión. Aquí con Ángel Garasa
y José Ortiz de Zárate.



Con mi amada Amparo Villegas en *El malentendido*, de Camus.



El opresivo ambiente de *La casa de Bernarda Alba*,
dirigida por Margarita Xirgu.



Iniciaba el Teatro Universitario. Aquí en *Los justos,* de Camus, con Luis Lomelí, Mario Orea, Carlos Fernández y Carlos Bribiesca. FOTO/ WALTER REUTER.



En el estreno de *Las criadas de Genet* con la gran Rita Macedo.


La belleza de María Félix no tenía límites, tanto como su picardía.


Mi primera tragedia griega. *Electra*, con decoraciones de Juan Soriano y el vestuario del escándalo.



Finalmente pude hacer *Yerma* tal como me la enseñó Margarita Xirgu.



La hermosa Silvia Derbez llegaría a ser la "reina del melodrama".
Foto/ Navarrete.



Como Dora Lamont en el estreno de *Yocasta, o casi,* de Novo, en 1961.



Miércoles de ceniza, de Basurto, en 1956, con Carlos Navarro.
Armando Valdés Peza sería mi diseñador durante años.



Iniciaba el Teleteatro París-
Londres de Ofelia Guilmain.
Guillermo Murray era mi
compañero.
Foto/ Armando Moreno.



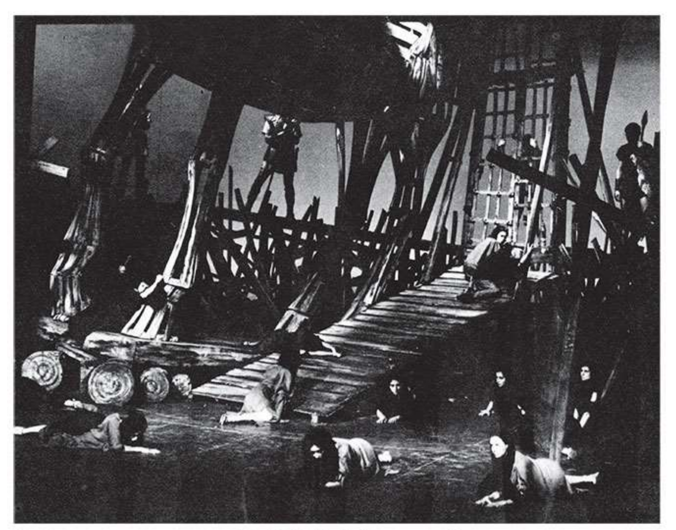
Qué privilegio compartir un foro con estos hombres. El tenor
Giuseppe di Stefano, Pedro Vargas, el Chino Herrera y Paco Malgesto.



La publicidad de *María Tudor* hacía un emocionado énfasis sobre el "motín de Londres", lo que era, quizá, lo más importante para el director.



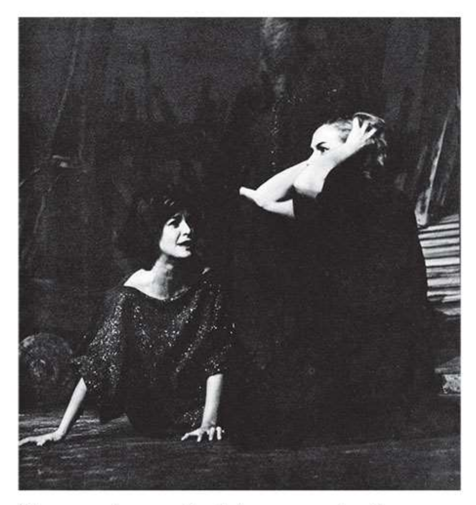
Don Fernando Soler, un gran señor, en una obra clerical y moralizante, *La herida luminosa.* Aquí con el debutante Lorenzo de Rodas. FOTO/ NAVARRETE.



La imponente escenografía de Julio Prieto para *Las troyanas*.
Foto/ Alberto Catoni y Jorge Gutiérrez.



En la Laurencia de *Fuenteovejuna*, a la defensa del honor de la mujer y de la humanidad toda, 1963. Foto/ Ángel Otero.



Troyanas, la tragedia de la guerra. Aquí estoy con Carmen Montejo, una Andrómaca irrepetible. Foto/ Alberto Catoni y Jorge Gutiérrez.



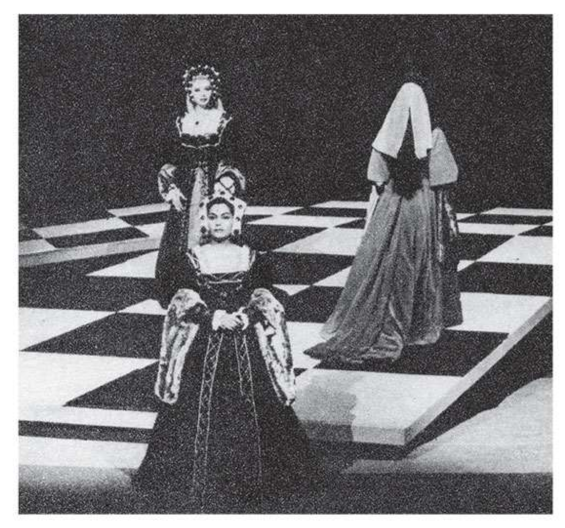
Un descanso en el set de *Doña Macabra.* Ernesto Alonso, Alicia Montoya, Enrique Rambal, yo, Hugo Argüelles, Amparo Rivelles, Narciso Busquets y Carmen Montejo. Foto/ Armando Moreno.



Seduciendo al seductor de México, Mauricio Garcés.



José Gálvez, mi amante, mi amigo, mi último gran amor.



Juego de reinas, con dirección de José Solé y escenografía de Julio Prieto.



Teleteatros. *Tosca,* de Sardow, con un moribundo Enrique Rambal como Scarpia.



Martha Navarro, yo, Lilia Aragón, Dunia Saldívar, Augusto Benedico y Pilar Sen, entre los restos del naufragio de *El jardín de tía Isabel*.



Teresa, la hermana solterona y voluptuosa de la película *Las vírgenes locas*.



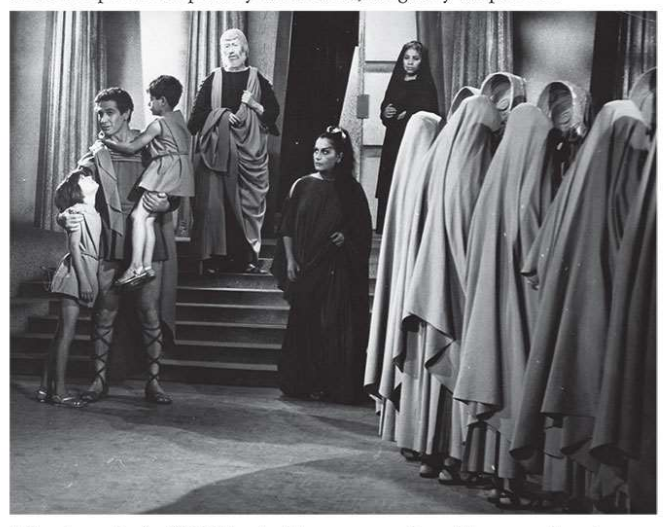
Con Augusto Benedico, Silvia Pinal y Enrique Rambal, entre otros, en *El ángel exterminador,* de Luis Buñuel.



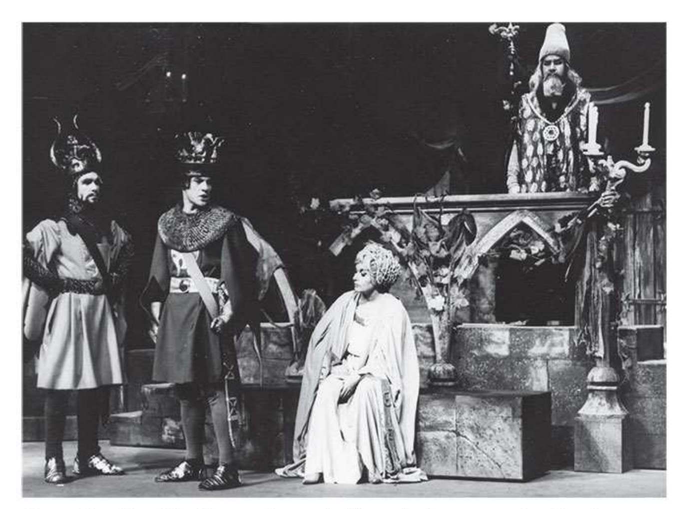
Con Pepe Gálvez en un descanso de la filmación de *Sor Ye Ye,* en 1967.



León Felipe fue mi padre y mi mentor, mi guía y mi profeta.



Mi primer *Jasón*, Wolf Ruvinskis, un actor descubierto y educado por Seki Sano.



Como la reina Ginebra en *Los caballeros de la mesa redonda,* de Cocteau, con Rafael Llamas, Enrique Reyes y Jorge Martínez de Hoyos, como Merlín. FOTO/ ALBERTO CATONI Y JORGE GUTIÉRREZ



Mis encuentros en el escenario con José Gálvez eran como un choque de trenes. Aquí en la *Medea* del 75.



Me abraza Nachín en su restaurante, en compañía de mis amados Luis Rius y Pilar Rioja.



La compañía de *La ronda de la hechizada* escuchando atentamente al director Juan José Gurrola. FOTO/ ERNESTO LODOSA



Lisístrata, mortalmente decepcionada.



Asilada en el *Hogar,* de David Storey, bajo la dirección de Rafael López Miarnau.



Discutiendo fuertemente con Julio Castillo durante el montaje de *Heroica*.



En el papel de Fedra en *Hipólito* con la gran María Teresa Rivas, una actriz de fuerza inigualable.



"Conjúrote, triste Plutón…", en *La Celestina* de 1981.



Doña Aurora, siempre bordando y costurando —cual Penélope— hasta sus ochenta años.



Isabel de Inglaterra, 1980.



La Madre Coraje carga el peso de su ambición.



Mi debut como "bataclanera" en el Teatro Blanquita.



Una curiosa dama, de 1992.



Con mis hijos, Juan y Lucía.



Con mis hijas menores, Mona y Esther.



Con mis bisnietos Sebastián, Renata, Raúl y Andrés.

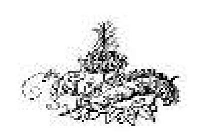


Los árboles mueren de pie, con Leticia Calderón, Luis Gimeno y mi hijo Juan, 2001.



¿Quieres que te lo lea otra vez?, programa del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de lecturas a niños, en el año 2000

"...y ella se queda sola, en el abismo del gran teatro vacío... la acompañan sus fantasmas. En el silencio, escuchará sus voces sonoras, sus frases cinceladas y hermosas. Hablen de la heroína... discútanla, analícenla, entiéndanla, si pueden... Ella pertenece a otro mundo. Y en él ha de seguir consumiéndose. Angustiada y dichosa, hasta el último aliento de su pasión." Salvador Novo, *Yocasta, o casi,* acto III, escena IV.



AGRADECIMIENTOS

El primero y mayor agradecimiento es, sin duda alguna, para Ofelia Guilmain. Ofelia, valiente y generosa como pocas personas han habitado este mundo, aceptó —al cruzar el umbral de sus ochenta años— mi propuesta: hacer un ejercicio de memoria, volver a vivir mil penas y alegrías para compartir con nosotros la aventura de su vida. Diez años me tomó el convencerla.

Este libro no sólo es resultado de las más de cuarenta horas de conversaciones entre Ofelia Guilmain y yo —registradas en cintas de grabación—, y de una extensa tarea de investigación periodística. Es también y por sobre todo, fruto de los poco más de veinte años de amistad, fecunda y amorosa, en los que no hice otra cosa más que escuchar de sus labios las historias trágicas, los testimonios de gratitud hacia sus mentores y los momentos hilarantes que conformaron su existencia. Veinte años en los que yo, siendo apenas un joven de veintiuno, quedé sojuzgado ante el conjuro de Ofelia Guilmain, quien me abriría las puertas a una nueva realidad, a otra percepción del arte y a una nueva manera de ver y entender la vida.

La maestra Guilmain conoció, antes de hacer mutis, más de la mitad del material.

Escuchaba atenta las lecturas que hacíamos juntos de los capítulos que iban surgiendo.

Agregaba poco, corregía menos. Nunca censuró nada. Se admiraba mucho: “Oye, ¡pues así escrito suena mucho mejor de lo que fue en realidad!”, decía sonriente. Debo agradecer a la familia Guilmain el apoyo y respeto por este proyecto, dándome libertad absoluta para consultar todo el material por mí solicitado, inclusive los documentos más personales y delicados.

Agradezco a Mona por concertar días de trabajo y comidas con doña Ofelia y por coordinar la salida y entrada de libros, archivos y baúles repletos de información. A Esther, por alentar a su madre a seguir adelante y acompañarla en las largas sesiones de lectura de este material. A Lucía, por conservar amorosamente la memoria de su familia en fotografías, cartas y diarios personales, y a Juan Ferrara por respaldar este proyecto, cuidándolo de motivaciones ajenas, para que fuera lo que tenía que ser: una muestra de amor a Ofelia, en el que ella y sólo ella es lo importante.

Agradezco a mi amiga Dalia Rodríguez quien, durante meses enteros, compartió conmigo el polvo, la humedad y la increíble sorpresa del material contenido en diez grandes baúles: cientos y cientos de libretos, diplomas, placas conmemorativas, cintas magnetofónicas, millares de fotografías y recortes de periódicos que se encontraban en el más absoluto y perfecto caos. La paciencia de Dalia Rodríguez logró convertir ese marasmo en el "archivo Ofelia Guilmain".

A mi padre, Pablo Pascual Góngora, por tener siempre a la mano el dato preciso, la fecha, el nombre de un teatro o de una calle; por ayudarme a distinguir, en alguna vieja fotografía, el rostro de un actor, de una actriz, con ese oculto talento de historiador que siempre lo ha acompañado.

Quiero agradecer a todos los amigos, los míos y los de Ofelia, que me hicieron llegar un libro, una fotografía, un video, un recorte de periódico o una anécdota, así como a los que me hicieron puntuales comentarios a los primeros borradores.

En el camino para la segunda edición de este libro, debo agradecer a Juan Carlos Bonet por su oportuna intervención, así como a Ricardo Cayuela Gally por su amable invitación para presentar este libro, desde Penguin Random House Grupo Editorial, en el marco de las conmemoraciones por el 80 Aniversario del Exilio Republicano Español en México.

En el año 2014, el destacado maestro e investigador Juan Antonio Hormigón, fundador de la Asociación de Directores de Escena de España, publicó un material invaluable que, hasta ese momento, se encontraba perdido: un exhaustivo estudio sobre el Teatro de Guerrillas en la República Española, que lleva por título *Fulgor y enigma de Francisco Martínez Allende,* y que precede a una edición que la ADE realizó de la obra *Camino leal*, del mismo Martínez Allende.

El encontrar este maravilloso material, que el mismo maestro Hormigón me hizo llegar amablemente desde España, resultó más que valioso pues me confirmó, de manera absoluta, todo lo relacionado a la compañía de El Retablo Rojo: su conformación, su desarrollo, sus métodos de trabajo, su heroica participación en el frente de Valencia y su caótico final en Cataluña. Por otra parte, aclaró las dudas e imprecisiones que guardaba yo en torno a dicha compañía y a su director, Francisco Martínez Allende, a consecuencia de los casi setenta años transcurridos entre los hechos y los recuerdos de doña

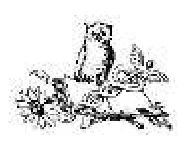
Ofelia.

Encontrar las fotografías de una jovencísima Ofelia Guilmain actuando en el tablado de El Retablo Rojo —y que ahora se agregan a este libro en su segunda edición—, me llenó de un enorme regocijo sólo comparable a la reescritura de los capítulos

correspondientes a estos eventos. No tengo cómo agradecer al maestro Juan Antonio Hormigón por su trabajo, siempre a fondo, siempre comprometido.

Y he reservado un agradecimiento final a doña Beatriz Vargas. Ella recopiló todo el material disponible sobre los primeros diez años del reinicio de la carrera de Ofelia, entre 1951 y 1961. Todo este material se lo fue entregando a Ofelia en siete libros empastados en piel. Sin este trabajo, habría sido imposible conocer el proceso en el que Ofelia Guilmain se forjó como actriz en esa década sustancial.

Espero que doña Beatriz tenga oportunidad de conocer este libro pues, al hacerlo, sabrá de mi agradecimiento y sabrá también de la pena que acompañaba a Ofelia Guilmain por no agradecerle nunca lo suficiente y por no haberse tomado nunca un café con ella.



BIBLIOHEMEROGRAFIA

Aguilar Zinzer, Luz Emilia. “Los árboles mueren de pie. La estrella es Ofelia Guilmain”.

Diario *Reforma*. 8 de abril de 2000.

Antígona (*sic*) “Notas sobre *La Celestina*”. *Semanario La Nación*. 3 de agosto de 1953.

Arias Solís, Francisco. *Margarita Xirgu: la voz de la emoción dramática*. Arrakis, portal de internet. 2003.

Argüelles, Hugo. *La ronda de la hechizada*. Versión mecanográfica. Libreto de trabajo de Ofelia Guilmain. 1967.

_______, *Medea y los visitantes del sueño*. Versión mecanográfica. Libreto de trabajo de Ofelia Guilmain. 1969.

Aristófanes. *Lisístrata*. Versión de Raymundo Sensmingler. Ilustraciones de Aubrey Beardsley. México: Premià, 1978.

Armengol, Simón. *Las mocedades del Cid de Guillén de Castro*. Diario sin identificar, *ca*.

1953.

_______, *La discreta enamorada*. Diario sin identificar, *ca*. 1954.

Asociación Cultural Santorini. *Biografía del doctor Pablo de Ballester*. Asociación Cultural Santorini AC. santoriniac.org.mx. 2005.

Bárcenas, Ángel de las. "Animada semana teatral". *Claridades*, 18 julio de 1954.

_______, "Estreno de *Un tal Judas* en el Teatro Trianón". *Claridades*, 20 junio de 1955.

Basurto, Luis G. "Ejemplo de la Guilmain". *Excélsior*, 18 de marzo de 1986.

_______, *Mocedades del Cid*. Revista *Siempre!* , 1953.

_______, *Un tal Judas*. *Excélsior*, 18 de junio de 1955.

Bert, Bruno. *Madre Coraje.* Revista *Tiempo Libre*, noviembre de 1991.

Brecht, Bertolt. *Madre Coraje y sus hijos*. Traducción de Antonio Buero Vallejo.

Adaptación de Gerard Huilier. Versión mecanográfica. Libreto de trabajo de Ofelia Guilmain. 1990.

Brook, Paulita. "Entrevista a Ofelia Guilmain". Diario sin identificar, *ca*. 1957.

Bruckner, Ferdinand. *Isabel de Inglaterra*. Traducción y adaptación de Carlos Solórzano.

Versión mecanográfica. Libreto de trabajo de Ofelia Guilmain. 1979.

Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.

Buraya, Juan Carlos. *Agustín Lara*. Madrid: Dastin (Colección Grandes Mexicanos Ilustres), 2003.

María Campos, Armando de. *Nacida para la gloria. Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro.* México: Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.

Cantón, Wilberto. “Margarita Xirgu”. *Excélsior*, 12 de mayo de 1957.

_______, “*María Tudor*”. *Excélsior*, 9 de marzo de 1958.

_______, “Semana teatral: *Miércoles de Ceniza*”. *Excélsior*, 28 de octubre de 1956.

Castellanos, Rosario. “Teatro: *Un tal Judas*”. *Clarín*. 24 de junio de 1955.

Castillo, Fausto. “*Electra*”. *El Día*, 25 de mayo de 1984.

_______, “*Trece a la mesa*”. *Última Hora*, 18 de julio de 1954.

Contreras, Héctor. “Enmudece Bernarda Alba al Teatro Degollado”. *Mural de Guadalajara*, 2 de octubre de 2002.

Cruz, Carlos H. “Regresa Ofelia Guilmain a la ANDA”. *Excélsior*, 3 de mayo de 1979.

Chencinsky (*sic*). “*Miércoles de Ceniza*”. *Zócalo*, 21 de octubre de 1956.

Díaz, Miguel. “*Las muchachas del club*”. *El Diario de Monterrey*, 2 de marzo de 1999.

Díez de Urdanavia, Fernando. *En el umbral del milenio*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas Mexicanas. Cuarta serie), 2000.

Engel, Lya. “Columna de Teatro: *Las mocedades del Cid*”. Diario sin identificar, *ca.* 1953.

Estévez, Cucú. “La mujer presente: Ofelia Guilmain”. *El Heraldo de México*, 5 de septiembre de 1976.

Estrada Lang, Carlos. “*Un tal Judas* consagra a la actriz Ofelia Guilmain”. *Últimas noticias*, 15 de agosto de 1955.

Eurípides. *Las diecinueve tragedias*. Versión directa del griego e introducción de Ángel María Garibay K. México: Porrúa (Colección Sepan Cuantos…), 1989.

_______, *Medea*. Traducción directa del griego de Pablo de Ballester. México: Instituto Cultural Helénico, 1975.

_______, *Electra*. Traducción directa del griego de Pablo de Ballester.

México: Instituto Cultural Helénico, 1976.

Felipe Camino, León. *Obras completas*. Madrid: Visor (Colección León Felipe), 1981.

Fernández, Claudia y Andrew Pasman. *El Tigre, Emilio Azcárraga y su imperio Televisa.*

México: Grijalbo Mondadori, 2000.

Flores, Alejandra. "*La Celestina,* otro éxito de la Guilmain". *El Norte,* 11 de septiembre de 1988.

Gamarra, Miguel. "Margarita Xirgu: presencia impalpable". *El Español en Australia,* 1988.

García Lorca, Federico. *Obras Completas*. Prólogo de Jorge Guillén. Madrid: Aguilar, 1991.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano.* México: Universidad de Guadalajara *Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

Garfias, Pedro. *Antología poética*. Selección y prólogo de Juan Rejano. México: Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Garibay K., Ángel María. *Teatro helénico.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965.

Guzmán, Edith. "Ofelia Guilmain en el Teatro de las Naciones". *El Nacional de Venezuela,* 20 de julio de 1978.

Herce, Félix. "*Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro". *Excélsior, ca.* 1953.

_______, "Lope en technicolor". *Excélsior,* 25 de febrero de 1954.

Hernández, Luisa Josefina. "*Electra*". *Novedades,* 1 de mayo de 1960.

Hormigón, Juan Antonio. *Fulgor y Enigma de Francisco Martínez Allende* en *Camino Leal* de Francisco Martínez Allende. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Serie: Literatura Dramática Iberoamericana. No. 68. Edición de Juan Antonio Hormigón. Madrid, España, 2014.

Instituto Mexicano del Seguro Social. *Teatro de la Nación. Memoria 1977-1981*.

Introducción de Carlos Solórzano. México: Instituto Mexicano del Seguro Social, 1982.

Iglesias, Antonio. *Rodolfo Halffter* (*Tema, nueve décadas y final*). Madrid: Fundación Banco Exterior (Colección Memorias de la Música Española), 1992.

Kóminik, Pedro. "Un árbol que marca al espectador". *Milenio*, 13 de abril de 2000.

Logar, Bob. "*Isabel de Inglaterra*. ¡Una creación de Ofelia Guilmain!". *Esto*, 29 de julio de 1979.

Magaña, Sergio. "Estreno de *Trece a la mesa*". Diario sin identificar, *ca.* 1954.

_______, "*Los justos*". *Excélsior*, 27 de noviembre de 1955.

Magaña Esquivel, Antonio. "El teatro". *El Nacional*, 18 de julio de 1954.

_______, "*Las mocedades del Cid* de Guillermo de Castro, otro triunfo del Teatro Español de México". Diario sin identificar, *ca.* 1953.

_______, "*Los justos* de Albert Camus". *El Nacional*. 7 de diciembre de 1955.

_______, "Reposición de *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro del Bosque". *El Nacional*, 19 de junio de 1957.

Maldonado, Gerardo (coord.). *Presencia de difusión cultural del Tec de Monterrey, Campus Monterrey durante el siglo XX*. Monterrey: Difusión Cultural del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2000.

Marc, Javier y Fernando Palavicini. *El teatro en México*. Vol. I. Buenos Aires: Proteo, 1978.

María Idalia. "*La Celestina*". *Excélsior*, 7 de abril de 1983.

_______, "Pedro López Lagar tenía que sacarse la espina". *Excélsior*, 19 de junio de 1955.

Mendoza, María Luisa, la China. "*Electra*". *Hoy*, 30 de abril de 1960.

Miguel, Jesús de y Antonio Sánchez. *La guerra civil española día a día: 1936-1939*. México: Diana, 2004.

Ministerio de Cultura de España. *El exilio español en México*. Introducción de Javier Solana Madariaga. Madrid: Ministerio de Cultura de España, 1983.

Mirabal (*sic*). "Ofelia Guilmain la actriz del año". *Novedades,* 17 de febrero de 1957.

Mora, Juan Miguel de. "Eminente, *La Celestina* de la Guilmain". *El Sol de México*, 25 de julio de 1982.

Morales Valentín, Emilio. "La Guilmain declama a Sabines". *El Universal,* 27 de junio de 1999.

Mota, Fernando. "Estreno de *La Celestina*". *Últimas Noticias*, 1 de agosto de 1953.

Novo, Salvador. *A ocho columnas*. Los Textos de La Capilla. México. 1956.

_______, *Las locas, el sexo y los burdeles*. México: Diana, 1979.

_______, *Sátira, el libro ca…* México: Diana, 1979.

_______, *La vida en México en el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

_______, *La metamorfosis de Ulises*. El Teatro en México, 1969.

_______, "*Troyanas,* la mayor realización del teatro en México" . *Excélsior*, 14 de abril de 1963.

_______, *Yocasta, o casi.* México: Editores Mexicanos Unidos (Colección Teatro), 1985.

O'Neill, Carlota. *Una mexicana en la guerra de España*. México: Populibros La Prensa, 1964.

Osorio, Julián. "*Yocasta, o casi*". Diario sin identificar, *ca.* 1962.

PAM (*sic*). "*La herida luminosa*". *Excélsior*, 19 de julio de 1956.

Patronato para la Operación de los Teatros del IMSS. *Teatro: 1960-1963*. Nota preliminar de José Gorostiza. México: Instituto Mexicano del Seguro Social, 1963.

_______, *Teatro: 1963-1964*. Nota preliminar de Salvador Novo. México: Instituto Mexicano del Seguro Social, 1964.

Pérez Coterillo, Moisés. *Mérida recuerda a Margarita Xirgu*. Escénica, enero-marzo de 1984.

Rabell, Malkah. "*Isabel de Inglaterra*". *El Día*, 30 de julio de 1979.

Ragué, María José. "La actriz española Ofelia Guilmain actuó en Sitges tras un prolongado exilio". *Diario 16*, 3 de mayo de 1985.

Rius, Luis. *León Felipe: poeta de barro*. México: Promexa, 1984.

Roberto el Diablo (*sic*). "*Electra*". *Excélsior*, 23 de abril de 1960.

Robles, Fabián. "La Xirgu como directora". *Ambiente*, 12 de julio de 1957.

Rocha, Ricardo . "Ofelia Guilmain: El actor que no se compromete no es actor". Revista *Detrás de la Noticia*, 26 de mayo de 2001.

Rojas, Fernando de (atribuida). *La Celestina*. Adaptación de Salvador Garcini y Tina French con colaboración de Luisa Josefina Hernández y Álvaro Custodio. Versión mecanográfica. Libreto de trabajo de Ofelia Guilmain. 1979.

Romano Delbano, Rafael. "Ofelia Guilmain renueva a *Madre Coraje*". *El Universal*, 18 de noviembre de 1991.

Sánchez Vidal, Agustín, Gabriel Figueroa Flores *et al*. *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. México: Fundación Televisa, 2004.

Salcedo, Sara. *Una actriz, un pianista, cuatro hijos y dos perros*. Radio y TV, mayo de 1958.

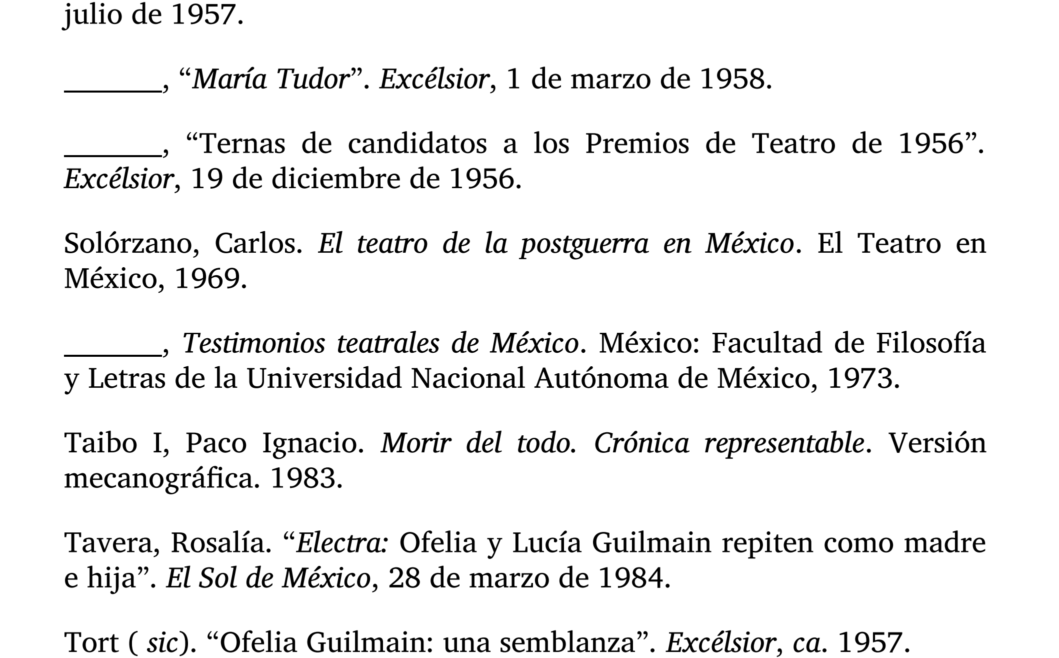
Salmón, Agustín. "¿Isabel Guilmain u Ofelia de Inglaterra?". *Excélsior*, 5 de agosto de 1979.

Schubert (*sic*). "Entrevista a Ofelia Puerta Guilmain". *El Redondel*, 26 de agosto de 1956.

Solana, Rafael. "*Electra*". Revista *Siempre!* , 4 de mayo de 1960.

_______, "Gran triunfo de Basurto y de la actriz Ofelia Guilmain". *Excélsior*, 13 de octubre de 1956.

_______, "Las mujeres reinan en el teatro". Revista *Siempre!* , 17 de



julio de 1957.

_______, “*María Tudor*”. *Excélsior,* 1 de marzo de 1958.

_______, “Ternas de candidatos a los Premios de Teatro de 1956”. *Excélsior,* 19 de diciembre de 1956.

Solórzano, Carlos. *El teatro de la postguerra en México*. El Teatro en México, 1969.

_______, *Testimonios teatrales de México*. México: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.

Taibo I, Paco Ignacio. *Morir del todo. Crónica representable*. Versión mecanográfica. 1983.

Tavera, Rosalía. “*Electra:* Ofelia y Lucía Guilmain repiten como madre e hija”. *El Sol de México,* 28 de marzo de 1984.

Tort (*sic*). “Ofelia Guilmain: una semblanza”. *Excélsior*, *ca*. 1957.

_______, “Lo mejor de García Lorca: *La casa de Bernarda Alba*”. *Mañana, ca.* 1957.

Zúñiga, Félix. “Las elecciones de la ANDA no cambian la situación del SAI” . *Novedades,* 4 de abril de 1978.

_______, “Ofelia Guilmain hará una gira a nivel continental”. *Novedades,* 4 de septiembre de 1975.

Anónimo. “Cada quién su anécdota: Ofelia Guilmain”. *Cine Mundial*, 20 de junio de 1955.

Anónimo. “Comida en honor de Enrique Rambal y Ofelia Guilmain”. *Ovaciones*, 17 de febrero de 1957.

Anónimo. “¡19 veces se corrió el telón…!”. *El Universal*, 12 de mayo de 1957.

Anónimo. “Dos nuevos teleteatros en el canal 4. Últimas Noticias”, 12 de agosto de 1955.

Anónimo. “Duelo teleartístico de dos figuras de la actuación: Blanch-Guilmain”. *Cine Mundial*, 26 de junio de 1960.

Anónimo. “El deber de toda actriz es cultivarse, dice ofelia Wilmain [sic]”. *El Nacional*, 28 de abril de 1958.

Anónimo. “El mensaje de Hipólito”. *El Norte*, 25 de agosto de 1974.

Anónimo. “Homenaje a Ofelia Guilmain”. *Novedades*, 6 de febrero de 1966.

Anónimo. “Homenaje en honor de León Felipe”. *Novedades,* 23 de septiembre de 1968.

Anónimo. “Indiscutible acierto, dice la crítica, de *Yocasta, o casi*”. *Cine Mundial,* 18 de abril de 1961.

Anónimo. “*Los justos*”. Revista *Siempre!* , 5 de diciembre de 1955.

Anónimo. “Llegó Margarita Xirgu”. *El Universal*, 18 de abril de 1957.

Anónimo. “Ofelia Guilmain celebra 50 años de trabajo profesional como *Madre Coraje*”.

El Heraldo, 15 de octubre de 1991.

Anónimo. “Ofelia Guilmain en *Lorca que te quiero Lorca*”. Diario sin identificar, 24 de marzo de 1981.

Anónimo. “Pronto tendrá su proprio teleteatro la actriz Ofelia Guilmain”. *El Universal.* 8

de septiembre de 1960.

Anónimo. “Semblanza de Ofelia Guilmain”. *Panorama del Teatro en México*, 11 de agosto de 1955.

Anónimo. “Teleteatro Bon Soir logra un éxito más con *Bodas de sangre*”. *Zócalo*, 4 de noviembre de 1957.

Anónimo. “*Tovarich* en el Teatro del Caballito”. *Impacto,* 4 de junio de 1955.

Anónimo. “Un triunfo más del Teatro Universitario”. *Revista de América*, 3 de diciembre de 1955.

Una joven se abre paso entre los escombros que inundan aquella plaza de Valencia, devastada por los bombardeos. Con calma, sube a un tablado. Cierra los ojos, extiende las manos y comienza a hilvanar algunos poemas de guerra con una voz tan diáfana y sonora que impone silencio a la multitud de desamparados que la escuchan. El

nombre de esa muchacha de catorce años es **Ofelia Guilmain**.

Carlos Pascual, novelista y dramaturgo, hombre de letras y escenarios, hace suya la voz de la primera actriz Ofelia Guilmain para narrar la extraordinaria y trágica epopeya que fue su vida; la pérdida de un país que se desmoronaba en una cruenta Guerra Civil y la solidaria mano que México ofreció a los miles de refugiados republicanos que, en 1939, llegaron a nuestras tierras a enriquecer nuestra cultura, nuestra ciencia y tecnología.

Por entre las páginas de *El retablo rojo* corren, además de la gracia y el encanto de la Guilmain, las figuras cimeras de Luis Buñuel, Siqueiros, León Felipe, Agustín Lara, Salvador Novo… todos bajo el gobierno de una narrativa implacable, de gran belleza, sin pausas, sobrecogedora y por momentos, hilarante. Carlos Pascual desnuda el alma de Ofelia Guilmain para presentárnosla tal y como fue en realidad: Una mujer de carne y teatro.

Carlos Pascual, Premio Nacional de Periodismo, Premio Grijalbo de Novela, es autor de *La insurgenta*, *La luna sin ombligo*, *Memorial de Cruces*, *Cuentos de lo imposible*, *Cuando los ángeles lloran* y *La niña que adelantó el Gran Reloj*. Guionista de las series históricas *Gritos de muerte y libertad*, *El encanto del águila* y *Un extraño enemigo*, entre otros muchos trabajos documentales y cinematográficos. Es un apasionado de la psique femenina, por lo que son ya muchas las mujeres que han sido objeto de sus investigaciones y desarrollo literario: Leona Vicario, Emma Goldman, Sor Lucía de Fátima, Matilde Montoya…

Ofelia Guilmain, por tanto, no podía ser la excepción. Y mucho menos por haber disfrutado de su amistad, enseñanzas y cobijo durante más de veinte años; mucho menos por ser la Guilmain su estrella polar, su guía y salvaguarda y por ser una presencia a quien el autor mucho extraña y no olvida jamás.